



## Musique et pouvoir au 17e siècle

Philippe Vendrix

### ► To cite this version:

| Philippe Vendrix. Musique et pouvoir au 17e siècle. 2004, 60 p. halshs-00275483

**HAL Id: halshs-00275483**

**<https://shs.hal.science/halshs-00275483>**

Submitted on 23 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# MUSIQUE ET POUVOIR AU 17<sup>E</sup> SIECLE

Philippe VENDRIX

## I. UN POUVOIR EN QUETE DE STABILITE

Le sujet le plus important dans les réflexions sur la théorie politique est, au début du 17<sup>e</sup> siècle, le concept d'État et donc du pouvoir. Malheureusement, cette réflexion ne se déroule pas dans un climat paisible. La Guerre de Trente Ans déchire le Saint Empire : pendant trois décennies, cette région d'Europe sera le théâtre d'âpres et ravageurs combats. Les autres régions de l'Europe ne sont pas en reste. La France sort meurtrie également des conflits entre catholiques et réformés. Le pouvoir du roi, Henri IV, a été mis à mal, et il faudra attendre la reprise en main du pouvoir par Louis XIV avant d'assister à l'affirmation du pouvoir monarchique, sous une forme nouvelle. Mais un pouvoir qui tendra à s'effriter durant la dernière décennie du siècle. L'Espagne s'essouffle : l'élan suscité au 16<sup>e</sup> siècle par la découverte de territoires nouveaux, l'immensité d'un empire tenu avec force et diplomatie ne sont plus que de lointains souvenirs. L'Angleterre n'échappe pas non plus aux contestations du pouvoir royal. L'épisode Cromwell a jeté le trouble.

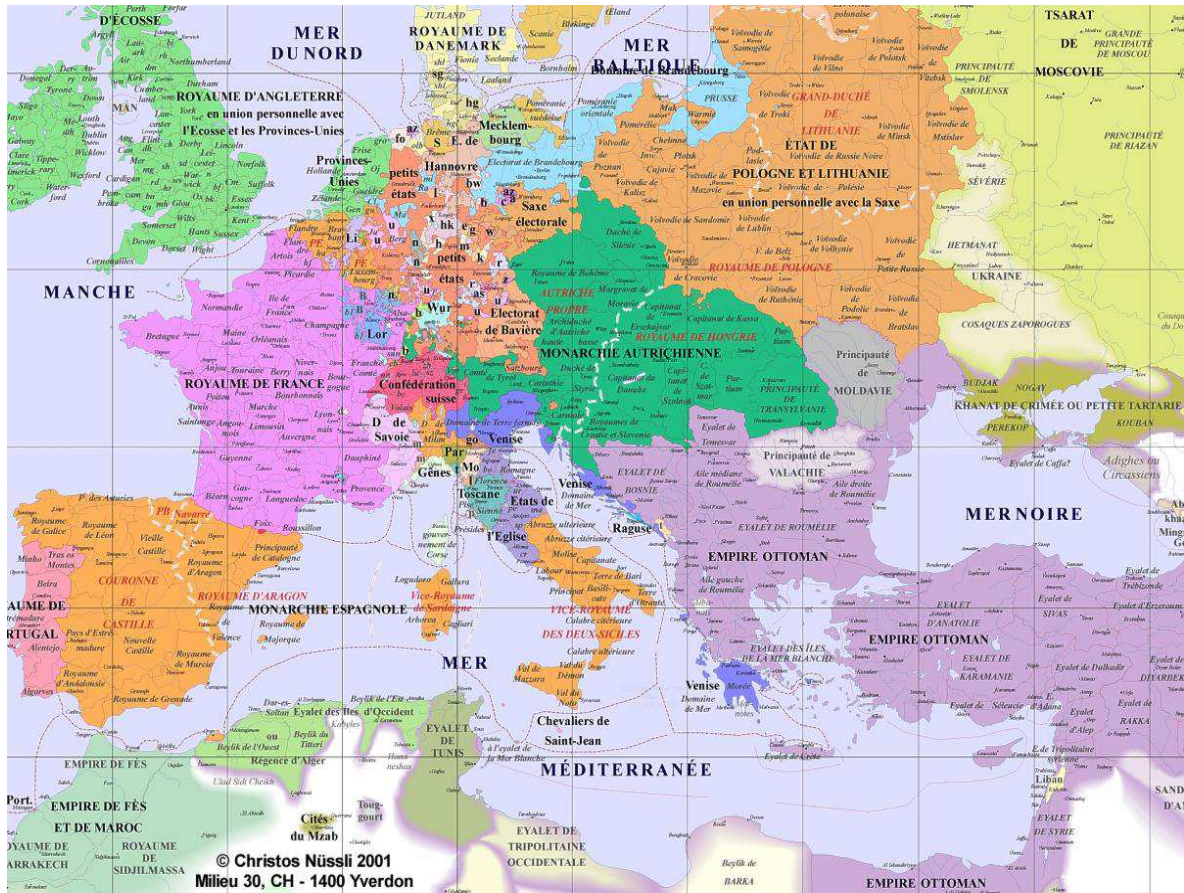
L'Europe du 17<sup>e</sup> siècle ressemble peu à celle du 16<sup>e</sup>. Ce qui est vrai pour le politique, l'est aussi pour la musique. L'introduction de l'harmonie tonale provoque une révolution du langage musical<sup>1</sup>. Des genres nouveaux émergent également — l'opéra et l'oratorio — dont l'impact esthétique, mais aussi sociologique et politique est loin d'être anodin<sup>2</sup>. Parallèlement, et sans susciter d'exclusion, des genres anciens survivent, absorbant parfois des procédés d'écriture nouveaux, mais oeuvrant dans les sphères temporelle et spirituelle, les deux pouvant, comme au 16<sup>e</sup> siècle, être confondues. Ce chapitre s'articulera donc autour de ces deux principes : celui de nouveauté et celui de survivance. Le principe sera celui de la mise en évidence des nouvelles formes de relations entre musique et pouvoir que suggèrent ces attitudes.

---

<sup>1</sup> Annie COEURDEVEY, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

<sup>2</sup> Pour l'approche la plus synthétique, mais aussi la plus complète, de cet aspect, voir Lorenzo BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

## ILLUSTRATION : L'Europe au milieu du 17<sup>e</sup> siècle



## DYNASTIE DES DIRIGEANTS EUROPEENS AU 17<sup>e</sup> SIECLE

Angleterre	France
Jacques Stuart (1603-1625)	Henri IV (1589-1610)
Charles I <sup>er</sup> (1625-1649)	Louis XIII (1610-1643)
[Cromwell]	Louis XIV (1643-1715)
Charles II (1660-1685)	
Jacques II (1685-1714)	

Autriche	Espagne
Rodolphe II (1576-1612)	Philippe III (1598-1621)
Mathias II (1612-1619)	Philippe IV (1621-1665)
Ferdinand II (1619-1637)	Charles II (1665-1700)
Ferdinand III (1637-1657)	
Léopold I <sup>er</sup> (1657-1705)	

## 2. LA SORTIE DU THEORIQUE

Même si la musique comme concept ne parvient pas, comme ce fut le cas au 16<sup>e</sup> siècle, à intégrer les réflexions sur les conditions du pouvoir, en revanche, elle participe toujours à la manifestation concrète du pouvoir. Afin de mesurer la nature de cette participation, il semble nécessaire de s'interroger, préalablement, sur la façon dont la musique peut être porteuse de signification dans les univers culturels du 17<sup>e</sup> siècle.

La réponse à cette interrogation peut être extrêmement simple : la musique contribue aux manifestations dans lesquelles elle est intégrée en satisfaisant les attentes et du prince qui la commande et des spectateurs en recourant aux « sonorités » idéalement adaptées pour l'occasion. Cela n'interdit pas les effets de surprise : tout élément qui perturbe d'une façon ou d'une autre cette double attente — celle du prince et de l'auditoire — est, malgré tout considéré, comme une merveille supplémentaire. La dramaturgie baroque a parfois été décrite en termes reflétant ce mouvement : la théâtralité baroque cherche prioritairement à éduquer (le « *docere* ») en usant de délices (le « *delectare* »).

Il existe néanmoins des moyens spécifiques de transmettre un message, en l'occurrence, celui de l'affirmation du pouvoir. Le texte est, évidemment, le vecteur premier et essentiel de cette expression du pouvoir. Les écrits théoriques ne manquent pas depuis le début du 17<sup>e</sup> siècle qui insistent sur le rôle fondamental du texte et surtout sur la nécessité de le rendre intelligible. Un texte ne se réduit pas seulement à ses éléments (les mots) : il est aussi organisé de façon signifiante. De là, le rôle crucial que joue le librettiste pour les genres nouveaux, l'oratorio et l'opéra (voir plus loin). L'expression du pouvoir dans les œuvres musicales passe également par d'autres vecteurs : le nombre d'interprètes, l'instrumentation, la disposition des musiciens, et le style d'écriture musicale. Pour une cérémonie publique, plus le nombre de musiciens sollicités est élevé, plus la manifestation gagne en magnificence. Lors de processions<sup>3</sup> ou de feux d'artifice, le volume sonore joue un rôle important : trompettes, tambours, fifres, cloches parfois associés aux armes à feu emplissent l'espace d'un tumulte musical. En revanche, pour les cérémonies privées, le choix se doit d'être plus sélectif : les interprètes sont requis pour la délicatesse de leur jeu, et la satisfaction dépend de la réputation du musicien (donc du talent aussi et du pouvoir financier de celui qui paie le concert). Les sonorités élégantes du luth et de la viole, la somptuosité d'une voix délicatement posée sont autant de qualités qui disent l'importance de la cérémonie, fut-elle même intime, et l'étendue du pouvoir

---

<sup>3</sup> La procession est avant tout une cérémonie liturgique consignée dans le rituel, supplication solennelle faite par le clergé d'une église et les fidèles marchant dans un ordre déterminé d'un lieu sacré à un autre lieu sacré, dans un but pieux, pour exprimer des actions de grâces ou implorer le secours divin.

(qui ne se limite pas à la manifestation de la force, mais suppose la recherche de la finesse).

Le choix d'un mode spécifique d'écriture musicale joue également un rôle important. Au 17<sup>e</sup> siècle, un compositeur dispose d'une palette de modes d'écriture relativement diversifiée. Il peut s'abandonner aux délices de la monodie accompagnée (le chant accompagné d'un instrument et qui obéit généralement aux nouveaux principes de la tonalité harmonique) ou exploiter ce que l'on convient de dénommer le « *stile antico* », à savoir l'écriture contrapuntique héritée de la Renaissance (et dont le modèle le plus célèbre est Palestrina). Si le « *stile antico* » est essentiellement associé au pouvoir religieux (il est un véhicule de la contre-réforme sous la figure tutélaire de Palestrina), le « *stile moderno* » traverse autant la sphère profane que la sphère sacrée, signalant plutôt des célébrations moins formelles si l'on se trouve dans un milieu ecclésiastique. Rien n'interdit au pape de souhaiter de la musique en « *stile moderno* », mais elle ne sera utilisée que pour une occasion moins solennelle que la musique en « *stile antico* »<sup>4</sup>.

#### UNE DEFINITION DU « STILE CONCITATO »

Dans la préface des *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1638), trois genres sont évoqués : le « *concitato* », le « *temperato* » et le « *molle* ». Chacun serait la correspondance musicale d'un affect : respectivement, la colère, la modération et l'humilité. Dans cette même préface, il est précisé que le « *genere concitato* » représente les accents « d'un homme courageux engagé dans un combat ». Monteverdi prétendra avoir redécouvert ce genre, imité de l'Antiquité, et lui avoir accordé la place qu'il mérite au côté des deux autres. Pour Monteverdi, c'est le type vocal et les rythmes qui caractérisent chacun de ces genres : pour le « *concitato* », un « *trillo* » de la « *gorgia* » et un rythme pyrrhique (martèlement de valeurs courtes). Ce mode d'écriture sera adapté pour les instruments (le « *tremolo* » de cordes, par exemple).

« Combat en musique de Tancredi et Clorinde, décrit par le Tasse ; lequel devant être exécuté dans le genre représentatif, on fera entrer à l'improviste (après avoir chanté quelques madrigaux sans gestes) du côté de la pièce où se jouera la musique, Clorinde à pied et en armes, suivie de Tancredi sur un *cavallo mariano*, et alors le récitant commencera à chanter. Ils feront les pas et les gestes selon ce qui est exprimé dans le récit, et rien de plus ni de moins, observant soigneusement les temps, les coups et les pas ; de leur côté, les instrumentistes devront tenir compte de l'expression vive ou douce de la musique ; quant au récitant, il prononcera les paroles en respectant une

<sup>4</sup> La dichotomie « *stile antico* » / « *stile moderno* » n'est pas aussi radicale qu'il y paraît. Une même œuvre peut mélanger les deux modes d'écriture. Monteverdi l'a superbement illustré dans ses *Vespro della Beata Virgine* (1610), publiées avec la *Missa in illo tempore*. Sur ce volume, voir l'étude analytique très détaillée de Jeffrey KURTZMAN : *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

mesure exacte, en sorte que tous ces éléments concourent à une parfaite unité dans l'imitation ; Clorinde parlera à son tout, lorsque le récitant se taira, et de même Tancredi. Les instruments — c'est à dire quatre *viola da braccio*, soprano, alto, ténor et basse, ainsi qu'une viola de gambe contrebasse qui fera la basse continue avec le clavecin — devront être joués de manière à imiter les passions du récit ; la voix du récitant devra être claire, ferme et d'une parfaite diction afin que, se détachant bien des instruments, elle soit mieux entendue dans le récit ; il ne devra faire ni ornements ni trilles, à l'unique exception de la strophe qui débute par « Notte » ; pour tout le reste, il s'efforcera d'accorder sa diction à l'expression des passions du récit. »<sup>5</sup>

Autre révélateur du pouvoir auquel contribue la musique : les moyens financiers investis dans les projets. Qu'il s'agisse de faire exécuter une messe, un opéra, un concert de musique instrumentale ou de cantates, le sens du geste peut relever de l'intention politique ou de l'affirmation du pouvoir. Le coût de ces diverses productions varie considérablement : organiser sporadiquement un petit concert de cantates n'a rien de comparable avec le financement d'un orchestre permanent, et à plus forte raison, d'un ensemble susceptible de créer parfois des opéras. Dans la hiérarchie des dépenses, l'opéra occupe évidemment la première place, et le genre sera indissociable, du moins lorsqu'il est produit dans le cadre de théâtres privés, des manifestations les plus ostentatoires du pouvoir. L'opéra, de ce point de vue, s'intègre dans un tout, dont le coût est mirobolant : les opéras commandés par la famille Barberini à Rome frappent les auditeurs par leur splendeur autant que les fresques opulentes qui décorent les plafonds colorés ou l'architecture merveilleuse du palais familial. En France, sous le règne de Louis XIV, la tragédie en musique résonne dans l'immensité du château de Versailles et de son théâtre, joyaux de l'art de bâtir.

L'occasion confère à l'œuvre une signification politique. Et des occasions, il en est qui répondent à tous les critères énoncés ci-dessus. Un exemple, important pour l'histoire de la musique : *Il Sant'Alessio* (1631-1634) de Giulio Rospigliosi et Stefano Landi (1586/1587-1639)<sup>6</sup>. L'année 1633 fut difficile pour les Barberini : la famille des Hasbourg et les jésuites gagnent en puissance, la condamnation de Galilée ne confère pas de dignité supplémentaire à Urbain VIII et au cardinal Francesco (tous les deux des Barberini). Pour remédier à cette situation décidément peu glorieuse, il est décidé de célébrer le carnaval de 1634 avec un faste nouveau. Landi est chargé de réviser son opéra *Il Sant'Alessio*. L'œuvre avait pourtant déjà une signification politique lors de sa création en 1631-1632. L'intrigue s'articule autour de la figure d'un

<sup>5</sup> Voir Claudio MONTEVERDI, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, trad. Annonciade RUSSO, Sprimont, Pierre Mardaga, 2001.

<sup>6</sup> L'œuvre et le contexte de ses représentations sont décrits par Frederick HAMMOND dans *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994.

patricien romain, au comportement excentrique. Ce patricien romain présente bien des similitudes avec Taddeo Barberini et avec la naissance de son fils, fruit de l'union des Barberini avec une famille patricienne de la Rome baroque. En 1634, l'œuvre subit des remaniements importants (un nouveau prologue, de larges scènes comiques sont insérées, un intermède pastoral ajouté entre les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> actes). Le nouveau prologue consiste en un chœur pour six esclaves qui dépeint les vertus et décrit les voyages du prince Alexandre de Pologne, présent lors du carnaval de 1634. Le prologue évoque les gestes glorieux du frère du prince et le voyage qu'il effectua également à Rome par déférence pour le pape Urbain. La figure allégorique de Rome descend alors sur la scène, entourée de trophées militaires flamboyants, pour rappeler les hauts-faits d'un autre héros chrétien, Alexis. La figure allégorique ordonne ensuite de libérer les esclaves de leurs chaînes (elles tombent au sol non sans faire des éclats sonores indiqués dans la partition). Ceux-ci, heureux, n'en manifestent pas moins leur allégeance à Rome : « les chaînes peuvent tomber, mais les liens de l'amour ne peuvent être défaits ».

Ce nouveau prologue s'adresse évidemment au prince Charles Vasa. Indirectement, il s'adresse aussi, en mettant l'accent sur le pouvoir de Rome, à son frère Vladislao dont le comportement à l'égard de l'Europe orientale n'était pas sans effrayer la papauté. Les évocations de l'évangélisation du nord de l'Europe permettent également de s'attirer la reconnaissance des jésuites, dont le Collegio Germanico de Rome était en charge, et lui exclusivement, de la reconquête catholique des territoires du nord<sup>7</sup>.

Les allégories du prologue sont claires et habituelles dans les œuvres d'art commandées par la famille Barberini : l'identification de la nouvelle Rome à l'ancienne Rome et ses transformations, la soumission des princes, quels qu'ils soient aux principes de la contre-réforme, la décision de gouverner par l'amour plutôt que par la force. Chacune de ces allégories trouve sens par rapport aux contingences du moment. Le thème de la clémence concerne la manière de gouverner de façon générale. Il concerne aussi cette affaire difficile que constitue le procès de Galilée.

Rome est un lieu pour le moins particulier, caractérisé par une myriade de petits centres du pouvoir et par une fragmentation de la vie politique et publique. Le fait qu'un pape soit élu, et que donc soit écarté tout principe dynastique, encourage la prolifération de cours : tout cardinal, candidat potentiel au trône papal, mène une vie de cour en proportion non pas de ses moyens financiers, mais plutôt de ses ambitions

<sup>7</sup> Le Collegio Germanico, fondé en 1552, devint rapidement un lieu important pour la musique liturgique. Sous l'impulsion du recteur Michael Lauro, des compositeurs aussi prestigieux que Tomas Luis de Vittoria, Agazzaro Agazzari ou Carissimi y travaillèrent. Voir Thomas CULLEY, « The Influence of the German College in Rome on Music during the Sixteenth and Seventeenth Centuries », *Analecta Musicologica*, 7 (1969), pp.1-35.

ecclésiastiques. Dans un tel contexte, les musiciens ne peuvent que rarement se contenter d'un seul poste. Un chanteur dans l'entourage d'un cardinal peut se retrouver simultanément au poste d'organiste d'un établissement ecclésiastique. Ce qui peut paraître désavantageux peut néanmoins offrir des opportunités uniques. Les cardinaux et ambassadeurs étrangers en résidence à Rome offrent parfois à certains musiciens italiens de poursuivre une carrière brillante dans un pays étranger.

La myriade de cours et la circulation des musiciens qu'elle suppose favorise aussi la pratique de certains genres, dont la « *cantata da camera* ». Cette composition poétique et musicale de dimension réduite, interprétée par un ou deux chanteurs avec un accompagnement de basse continue (et parfois l'ajout d'une ou deux parties de violon) est clairement destinée à un public restreint et connaisseur. La majorité des cantates sont l'œuvre de compositeurs romains ou installés à Rome : Giacomo Carissimi (1605-1674), Luigi Rossi (c.1598-1653), Marc'Antonio Cesti (1623-1669), Alessandro Stradella (1644-1682), Marco Marazzoli (c.1602-1662), Alessandro Scarlatti (1660-1725). Ce n'est pas un hasard non plus si trois musiciens actifs dans une des cours romaines — celle, très brillante, de Christine de Suède — ont activement participé à l'élaboration du programme de l'Académie arcadienne dont l'objectif — fortement teinté de politique — est prioritairement la réorganisation de la culture italienne sous la bannière de la suprématie romaine : Arcangelo Corelli (1653-1713), Bernardo Pasquini (1637-1710), Alessandro Scarlatti.

Le spectacle constitue donc le moyen idéal pour convoier des images du pouvoir. Il n'est cependant pas seul : à l'opéra s'ajoute un autre genre nouveau, l'oratorio, dont la fonction au sein de l'Église de la contre-réforme participe aussi de l'affirmation de la puissance. Mais le pouvoir cherche également à s'ancrer dans la tradition, à démontrer sa pérennité en recourant à des cérémoniaux établis depuis longtemps. Ces deux aspects seront abordés de façon distincte dans les deux sections ci-dessous (3 et 4).

### 3. DE NOUVEAUX GENRES AU SERVICE DU POUVOIR

Le début du 17<sup>e</sup> siècle est marqué par l'apparition de deux nouveaux genres : l'opéra et l'oratorio. Tous les deux entretiennent d'étroites relations avec le pouvoir. Pour une première raison, assez simple : ce sont des genres qui exigent la mise en œuvre de moyens financiers importants que, seuls, des gens de pouvoir peuvent investir. L'opéra naît donc dans des milieux de cour ; l'oratorio au sein de l'Église catholique de la contre-réforme, une Église qui se donne les moyens de se construire une nouvelle image. Que ces deux genres naissent dans des milieux de pouvoir n'a rien de bien spécifique. D'autres genres l'avaient été auparavant. Mais l'opéra et l'oratorio vont véhiculer une image spécifique du pouvoir qui appartient, elle, précisément à l'ère baroque.



Les premiers opéras ou ce que l'on considère être les premiers opéras — l'*Euridice* de Caccini, l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643) — entrent difficilement dans cette nouvelle catégorie d'œuvres. Le cas de l'*Orfeo* de Monteverdi le démontre clairement par deux paramètres : les conditions de sa création et le contenu du livret. L'*Orfeo* de Monteverdi s'inscrit très nettement dans la tradition des œuvres de circonstance telles qu'en produisit abondamment le 16<sup>e</sup> siècle que ce soit la forme de cérémonies festives (entrées, mariages, couronnements) ou sous la forme, par exemple, de motets. Cette fable en musique — « *favola in musica* » — est un pur produit de la civilisation de la Renaissance : elle est créée à l'Accademia degli Invaghiti le 24 février 1607. Le livret d'Alessandro Striggio s'inscrit dans la tradition pastorale, fondamentale dans la littérature italienne depuis la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Surtout, les aventures d'Orphée appartiennent aux récits mythiques qui mettent en évidence les pouvoirs magiques de la musique. Autrement dit, et même si la partition de Monteverdi abonde en innovations qui, elles, créent une rupture certaine avec le langage musical du 16<sup>e</sup> siècle, l'*Orfeo* apparaît plutôt comme l'aboutissement de l'humanisme musical, une pensée partagée entre un souci de modernité et une intégration de l'héritage classique, une pensée qui s'émancipe dans un cadre social et culturel dont les contours avaient été dessinés dès le 15<sup>e</sup> siècle (voir les modèles bourguignon et florentin).

Les opéras créés avant l'ouverture des premiers théâtres accessibles au public sont inextricablement liés aux intérêts et aux nécessités des cours dans lesquels ils sont produits. Ceci implique que les opéras et les célébrations auxquelles ils prennent part peuvent être lus comme des documents politiques dans lesquels, tout comme dans la vie de cour, les représentations individuelles et politiques convergent. Les intrigues d'opéras comme *L'Euridice* de Peri et Rinuccini (Florence, 1600), *L'Orfeo* de Monteverdi et Striggio, *L'Arianna* de Monteverdi et Rinuccini (Mantoue, 1608) suscitent la lecture politique. Chaque œuvre dépeint un monde idéal, perdu, et le rétablissement de cet univers paradisiaque par le pouvoir rhétorique de l'association de la musique et du texte, mise en évidence par le récitatif. La profonde expressivité de ce chant semble inciter les dieux à la pitié et les inviter à restaurer l'ordre perdu. Ces opéras confirment la clémence et la bonne volonté de ceux qui décident — les dieux et donc les princes. Les monarques sont présentés comme des autorités naturelles dont le pouvoir — légitime — contrôle les changements qui surviennent dans la vie de leurs sujets et atténue les souffrances qui peuvent en découler.

#### LE CAS DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Ces quelques remarques préliminaires pourraient laisser croire que seul le domaine de la musique vocale, qu'elle soit sacrée ou profane, entretient des relations privilégiées avec le pouvoir. Il n'en est rien ! La musique instrumentale participe aussi à la légitimation du pouvoir, par plusieurs aspects.

Il y a d'abord les musiciens destinés à accompagner les armées. Les informations manquent pour retracer en détail l'histoire des musiques militaires au 17<sup>e</sup> siècle ou même pour se faire une idée précise de leurs sonorités. Le traité de Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta* (1614) et de la somme de Marin Mersenne, *l'Harmonie universelle* (1636), contiennent quelques exemples de sonneries. Ces rares exemples ne sont cependant pas caractéristiques : les sonneries sont secrètes afin d'éviter de dévoiler à l'ennemi une quelconque information stratégique. De façon générale, les armées européennes du 17<sup>e</sup> siècle font une claire distinction entre deux groupes de musiciens : ceux destinés au champ de bataille et ceux qui forment la musique d'apparat.

Certaines pièces instrumentales peuvent également faire allusion à des manifestations du pouvoir en recourant à un titre évocateur ou en exploitant des procédés d'écriture spécifiques. Le titre le plus frappant est celui de *bataille*. Ces pièces n'ont en général pas de lien avec un événement précis (contrairement à ce qui était pratiqué au 16<sup>e</sup> siècle). Les compositeurs cultivent le genre pour ses effets expressifs ou dramatiques. Le modèle du genre est bien sûr *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) et les autres « *canti guerrieri* » du *Huitième Livre de madrigaux* de Monteverdi. Le « *stile concitato* » mis en œuvre par Monteverdi trouvera un certain écho dans des compositions instrumentales. La plus célèbre d'entre elles est la *Battaglia* (1673) d'Heinrich Biber pour neuf instruments à cordes et continuo. Le *Newark Siege* de John Jenkins (1592-1678), contrairement à la pièce de Biber, fait allusion à un événement précis. Et l'accord final en mineur laisse transparaître la position royaliste du compositeur.

### 3.1. Pouvoir de l'histoire et pouvoir du public : l'opéra vénitien

D'une toute autre nature est *Le Couronnement de Poppée* (*L'incoronazione di Poppea*). Outre les difficultés philologiques que pose cette œuvre, l'univers qu'elle inaugure suppose un autre questionnement, tant sur les pratiques que sur le contenu d'une œuvre lyrique<sup>8</sup>. Sur les pratiques : l'œuvre est créée dans des conditions inconnues jusqu'alors aux compositeurs. Monteverdi doit travailler rapidement, il se doit de rencontrer et de satisfaire les exigences d'un public qui achète sa place. *Le Couronnement* est effectivement créé au Teatro SS. Giovanni e Paolo de Venise pour le carnaval de 1642. Ce théâtre avait ouvert ses portes en 1639, deux ans après le premier théâtre lyrique accessible à un public payant, le San Cassiano<sup>9</sup>. Venise

<sup>8</sup> Voir le récent ouvrage de Tim CARTER : *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2002.

<sup>9</sup> L'histoire de l'opéra vénitien a fait l'objet de nombreuses études. Voir en particulier, Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.

s'ouvrait ainsi à l'expression d'un nouveau type de pouvoir : celui des spectateurs, et un nouveau type de relation de pouvoir, celui de la compétition commerciale<sup>10</sup>.

Les deux premières décennies d'existence des théâtres publics à Venise, les années 1640 et 1650, sont marquées par un mouvement d'expansion : les initiatives abondent et ne semblent pas s'exclure l'une l'autre. Dans les années 1660, la situation se modifie. Deux théâtres dominent la vie musicale : l'un, un des premiers, le SS. Giovanni e Paola, l'autre, récent (ouvert en 1661), le théâtre Vendramin de San Salvatore à San Luca. La compétition qui fait rage entre ces deux théâtres domine et contrôle la production d'opéra à Venise pendant près de quinze ans. Ces deux scènes détiennent un quasi-monopole jusqu'à ce que dans les années 1670 rouvre le théâtre San Moisè avec une dynamique commerciale plutôt agressive. Le coup fatal est donné à ce monopole avec l'ouverture, à la fin des années 1670, de deux nouveaux théâtres, le San Angelo et le San Giovanni Grisostomo.

Afin de maintenir la régularité de production (deux productions par saison), les théâtres SS. Giovanni e Paolo et S. Salvatore exercent des pressions sur les chanteurs, les librettistes et les compositeurs<sup>11</sup>. La correspondance d'Antonio Cesti et de Pietro Andrea Ziani révèle à quel point la pression exercée par les directeurs de théâtre pouvait être contraignante. Le comportement de Francesco Cavalli (1602-1676) s'inscrit dans la même veine, même s'il semble légitime de s'interroger sur les motivations de celui qui était incontestablement le compositeur le plus en vue dans la Venise du milieu du 17<sup>e</sup> siècle.

En élaborant leurs opéras, les librettistes et les compositeurs vénitiens se basent sur un corpus assez varié de conventions, empruntées au théâtre parlé ou inventées pour répondre aux exigences de ce nouveau genre qu'est l'opéra. L'existence d'un tel corpus de conventions est évidemment utile aux compositeurs et librettistes, souvent obligés de travailler dans l'urgence. Pour les librettistes, c'est Faustini qui établit les structures de base de l'intrigue : deux couples d'amants encadrés par quelques personnages comiques qui animent une intrigue de type mythologique, sentimental ou historique. Des scènes types sont empruntées à la tradition de la comédie et de la pastorale : la lamentation, la scène de folie, la scène du fantôme. À chacune de ces situations dramatiques, le compositeur imagine un discours musical adéquat.

Parmi les conventions qui peuvent évoquer le pouvoir, l'air de trompette occupe une place de choix dans l'opéra vénitien, même s'il ne recourt pas aux trompettes (elles ne figurent dans les orchestres d'opéra qu'à partir des années 1670). Si l'air de trompette

---

<sup>10</sup> Sur le rôle du public, voir Lorenzo BIANCONI & Thomas WALKER, « Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera », *Early Music History*, 4 (1984), pp. 209-296.

<sup>11</sup> Des négociations d'autant plus farouches que la compétition s'exerce également par rapport à des théâtres extérieurs à Venise.

devient une convention dans les années 1640 (*Giasone* de Cavalli, acte II, scène 12), il emprunte largement au « *stile concitato* » de Monteverdi. Dès les premiers opéras vénitiens, les références à la guerre sont marquées par de brèves et intenses imitations de sonneries de trompettes. Dans *Il ritorno d'Ulisse* les références à la guerre sont plus littérales encore, comme dans le duel entre Iro et Ulysse (III, 10) qui culmine avec une symphonie de bataille (« *La Lotta* »). Ces imitations de batailles figurent en bonne place dans les opéras de Cavalli et évoquent le son des trompettes par leur tonalité de ré majeur (par exemple, la « *passata dell'armata* » à la fin de l'acte I de *Didone*). Ces allusions deviennent, avec *Giasone*, de véritables airs. *La Totila* de Legrenzi (1677) ne contient pas moins de quatre airs de trompettes. Les airs de trompette révèlent une transformation fondamentale : celle de l'approche picturale propre à la tradition du madrigal vers une rhétorique de l'affect propre au drame baroque.

La nécessité de produire deux opéras par saison associé au nombre limité de librettistes expérimentés alors actifs à Venise oblige souvent les directeurs de théâtre de se satisfaire de ce dont ils disposent (surtout l'héritage de Giovanni Faustini), parfois aussi de convaincre des personnalités extérieures au monde du théâtre de rédiger des livrets (comme le comte Zaguri, le comte Nicolo Beregan ou encore le docteur Cristoforo Ivanovich). Tous travaillent dans l'empressement, adaptant au goût des spectateurs, des intrigues imaginées sous une forme complètement différente. Ainsi le goût de plus en plus marqué pour les airs au détriment des récitatifs à partir des années 1660 oblige à retravailler les livrets imaginés par Faustini ; le retour en force des thématiques historiques (et donc l'abandon des histoires romanesques librement inventées qui avaient prévalu dans les années 1640 et 1650) participe également de ces nouvelles contraintes.

*Le Couronnement de Poppée* précède cependant de quelques années l'émergence de ces nouvelles relations de pouvoir et les contraintes qu'elles occasionnent sur la conception et la composition d'opéras. *Le Couronnement* constitue, en fait, la première expérience d'un librettiste et d'un compositeur pour évoquer, dans une œuvre dramatique musicale, le pouvoir et ses aléas.

Le ton est donné dès le prologue dans lequel Fortuna, Virtù et Amore se prévalent de leurs pouvoirs respectifs. Amore prétend être le maître du monde, comme le prouvera l'histoire de Nerone et Poppea. La grande nouveauté réside précisément dans le choix de cette histoire ; une histoire réelle et non plus mythologique. *Le Couronnement* est effectivement le premier opéra à thème historique : Poppée et Néron sont des personnages réels<sup>12</sup>. Giovanni Francesco Busenello, le librettiste, a revendiqué son souci de véracité dans un texte de présentation du drame. Il prétend

---

<sup>12</sup> Les opéras relatant la vie des saints tels qu'on en produit à Rome ne cherchent pas à rendre fidèlement un épisode de l'histoire, mais s'inscrivent dans une volonté hagiographique.

s'être inspiré de Tacite, de Suétone, de Dio Cassius et de la tragédie *Octavia* du pseudo-Sénèque, mais a néanmoins modifié la chronologie.

Les emprunts à Tacite, revendiqués par Busenello, ont permis aux commentateurs modernes d'intégrer *Le Couronnement* dans le contexte du républicanisme vénitien. Les critiques acerbes et cyniques que Tacite dirige contre le pouvoir impérial servent à valoriser une conception originale du républicanisme, un mode de gouvernement dont Venise s'enorgueillit d'être le plus excellent représentant. L'antithèse de ce gouvernement républicain ne peut être qu'impérial ; c'est comme opposer Venise à Rome. Les critiques vénitiennes de la corruption qui sévit à Rome au début du 17<sup>e</sup> siècle abondent. Au-delà des excès des protagonistes principaux, Néron et Poppée, ces critiques émanent des discours de certains personnages : les plaintes de Soldati, scène 2 de l'acte I sur les raisons de la catastrophe militaire ; la dispute entre Néron et Sénèque sur l'ampleur de la « raison d'état » à la scène 9 du même premier acte ; les critiques des courtisans et de la vie de cour (par Soldati, scène 2 de l'acte I, par Arnalta, scène 10 de l'acte II, Ottone, scène 12 de l'acte II). Mais la figure de Sénèque pose problème. Il se suicide avant la première moitié du drame, entraînant avec lui ce qui restait de personnification de la moralité. Et personne ne peut réellement se substituer à lui, malgré les tentatives d'interprétation des figures de Drusilla et de Lucano<sup>13</sup>. Sans doute sont-ce ces paradoxes — il en abonde dans le livret — qui permettent de valoriser le travail du librettiste, son talent à créer de nombreuses scènes paroxystiques, fut-ce au détriment d'un message politique limpide<sup>14</sup>.

L'opéra vénitien témoigne donc idéalement des relations que la musique entretient avec le pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir exercé par les conditions de représentation ou du pouvoir et de ses aléas dont l'histoire a conservé de nombreuses traces. L'histoire du pouvoir est actualisée pour intégrer l'image que veut donner Venise d'un gouvernement idéal. L'actualité des nouveaux pouvoirs engendre des manières de composer et de produire des opéras qui marqueront le genre de façon indélébile<sup>15</sup>. Venise n'est cependant pas la norme européenne. De nombreuses cours se dotent d'un théâtre d'opéra. Elles reproduisent un schéma de production qui avait été celui en vigueur en Italie au début du 17<sup>e</sup> siècle, d'autant que ces opéras résonnent souvent d'œuvres écrites par des compositeurs italiens. Le modèle de civilisation de cour ne

---

<sup>13</sup> Pour Drusilla, voir Iain FENLON & Peter MILLER, *The Song of the Soul : Understanding 'Poppea'*, Londres, Royal Musical Association, 1992 ; pour Lucano, voir Wendy HELLER, « Tacitus Incognito : Opera as History in *L'incoronazione di Poppea* », *Journal of the American Musicological Society*, 52 (1999), pp. 39-96.

<sup>14</sup> Busenello respecte, malgré tout, les principes d'unité d'action et d'unité de temps...

<sup>15</sup> Au 18<sup>e</sup> siècle, une telle démonstration pourrait être appliquée à la production d'opéras à Londres, un sujet abondamment étudié. Il touchera aussi des genres nouveaux comme l'*opera buffa* ou l'opéra-comique, dont les liens avec l'actualité (le pouvoir politique et le pouvoir du public) sont particulièrement étroits.

suppose cependant pas uniquement la répétition d'un mode d'expression. Dans l'un ou l'autre cas, il peut aussi susciter la création, la transformation d'un modèle qu'avait été élaboré en Italie. Tel est le cas de la tragédie en musique, genre par excellence de cour, mais aussi genre particulier tant il cherche à se distinguer de l'opéra italien pour proposer une nouvelle forme de relation entre œuvre dramatique et pouvoir.

Même si l'opéra vénitien regorge de conventions, il peut être adapté à des conditions spécifiques. Ainsi, à Florence, le librettiste G.A. Moniglia adapte-t-il le modèle vénitien afin de répondre aux fonctions de cour auquel le genre reste attaché dans la cité des Médicis. Une naissance royale en 1658 est célébrée par la représentation de *Hipermestra* de Cavalli ; un mariage, en 1661, par *Ercole in Tebe* de Jacopo Melani. Les deux œuvres sont montées au Teatro della Pergola grâce au mécénat des Médicis (à travers l'Accademia degli Immobili). Les Médicis n'exercent cependant pas un monopole sur les représentations d'opéra. Une académie constituée de riches bourgeois, celle des Sorgenti, organise aussi des spectacles (généralement importés de Venise) dans un théâtre public, le Cocomero. À Naples, les productions d'opéra entretiennent des liens étroits avec la couronne, et les représentations sont souvent destinées à célébrer le vice-roi espagnol (au théâtre du palais, du San Carlo), même s'il existe aussi un théâtre public, le San Bartolomeo..

À Rome, la situation est plus complexe. Le premier théâtre public d'opéras— le Teatro Tordinona — ouvre ses portes assez tard, en 1671. Mais seulement quatre saisons sont programmées : le pape exige sa fermeture en 1674<sup>16</sup>. Tout dépend donc de la volonté et du goût des riches aristocrates (comme le prince Lorenzo Onofrio Colonna). D'autres produisent des spectacles plus modestes et les rendent occasionnellement accessibles au public (Christine de Suède, Maria Casimira de Pologne, Benedetto Pamphili).

### 3.2. Un genre au service de la monarchie : la tragédie en musique

La tragédie en musique participe de la glorification du pouvoir de Louis XIV. Cet aspect remarquable du règne de Louis XIV a été abondamment étudié<sup>17</sup>. Cette glorification trouve idéalement place dans le prologue<sup>18</sup> de la tragédie en musique dont le contenu n'a théoriquement rien à voir avec le drame à proprement parler et qui, sous la plume de Philippe Quinault, refuse de citer un événement précis, préférant fonctionner par des allusions dont le public comprenait immédiatement le

<sup>16</sup> Alexandre VIII autorisera les représentations d'opéra à partir des années 1690. Immédiatement, deux nouveaux théâtres ouvrent leurs portes : le Capranica et le Pace.

<sup>17</sup> Sur les rapports entre tragédie en musique et pouvoir, voir surtout Manuel COUVREUR, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokar, 1992 et Robert ISHERWOOD, *Music in the Service of the King*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

<sup>18</sup> La tragédie en musique, une ouverture et cinq actes, est toujours précédée d'un prologue.

sens. Plus finement encore, Quinault parvient à tisser des relations entre le prologue et la tragédie alors que rien ne semble les unir. Manuel Couvreur a dressé une « typologie » de ces relations<sup>19</sup> :

« La ressemblance peut être d'ordre visuel : ce sont les deux palais de *Thésée* ou les nombreuses décorations « aquatiques » d'*Isis* faisant écho aux victoires navales de Duquesne. Dans *Alceste*, elle se double d'une similitude entre les situations dramatiques : le franchissement du Rhin célébré par le prologue est rappelé par le combat naval du premier acte et par la traversée du Styx au quatrième. *Cadmus et Hermione* est le reflet exact et agrandi de son prologue. Une même structure ternaire anime les deux segments de l'œuvre autour d'un schéma dramatique et thématique extrêmement simple. [...] En grand artiste familier de Versailles, Quinault conçoit le prologue comme une sorte de vestibule dont le dessin, la décoration et les proportions annoncent l'édifice tout entier. »

Ce souci d'organisation dramatique, la partition de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) se doit de le révéler, de le mettre plus encore en valeur afin de participer pleinement à la glorification du roi. Manuel Couvreur précise l'origine de cette alliance des arts : l'étroite collaboration entre Quinault et Lully répond très précisément aux exigences formulées par la Petite Académie telle qu'elle transparaît, notamment, dans leur programme de médailles et d'emblèmes :

« à l'avant, la figuration allégorique d'un événement marquant du règne, au revers le portrait réaliste du roi [...] Réaliste et nominative dans le prologue, elle [la double image du roi] est transfigurée dans le monde des symboles par la tragédie. »<sup>20</sup>

Lully conçoit musicalement cette double représentation par la célèbre ouverture à la française. Cette ouverture doit être exécutée une première fois en tête du prologue : elle annonce la présence du roi dans la salle et dans le discours du prologue<sup>21</sup>. Elle est exécutée une deuxième fois après le prologue, juste avant que la tragédie ne débute. Elle confirme ainsi les liens qui existent entre le prologue et la tragédie<sup>22</sup>.

Le ballet de cour, et l'air de cour encore avant, avait déjà participé à cette valorisation du pouvoir monarchique<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> COUVREUR, *Jean-Baptiste Lully*, pp.327-328.

<sup>20</sup> COUVREUR, *Jean-Baptiste Lully*, pp.332-333.

<sup>21</sup> Les répétitions à travers toute l'œuvre du rythme pointé caractéristique de l'ouverture à la française renforcent les liens entre l'ouverture et le corps du drame, mais surtout, associé à des figures royales, ce rythme pointé trouve confirmation de son sens (la présence du roi).

<sup>22</sup> Il existe de nombreuses analyses des tragédies en musique de Lully et de leurs relations avec le pouvoir monarchique. Voir surtout, Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

<sup>23</sup> Ces deux genres ont fait l'objet d'études approfondies en français. Sur l'air de cour, voir Georgie DUROSOIR, *L'air de cour en France 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991 ; sur le

Louis XIV a donné les moyens de créer un genre nouveau. Mais, le phénomène de la tragédie en musique est localisé : elle ne circulera pas comme l'opéra italien. La France n'est pas le seul pays à avoir tenté d'établir un genre « national » d'opéra. En Allemagne et en Autriche, l'opéra italien domine. Vienne et Innsbruck se présentent comme deux satellites de la scène vénitienne. Avec le règne de Léopold I<sup>er</sup> (1657-1705), le « *dramma per musica* » subit quelques modifications pour convenir aux exigences de la cour : plus décoratif, plus élaboré et donc plus cher à produire, ces opéras abondent en allusions destinées à glorifier la monarchie des Habsbourg. Entre six et dix opéras sont créés annuellement afin de célébrer des naissances ou des événements politiques<sup>24</sup>, comme le célèbre *Il pomo d'oro* de Cesti (sur un livret de Sbarra), prévu pour le mariage de l'empereur et de Marguerite, infante d'Espagne, mais monté seulement en 1668 avec un faste unique. En Allemagne, l'opéra italien domine aussi la scène, que ce soit à Munich et à Hambourg sous la direction d'Agostino Steffani (1654-1728) ou à Dresde sous celles de Giovanni Bontempo et Carlo Pallavicino<sup>25</sup>. De Hambourg provient le changement. À l'initiative et avec le financement de quelques bourgeois de la ville est fondé en 1678 le Theater am Gänsemarkt, un théâtre d'opéra destiné à promouvoir des œuvres en langue allemande. Les moyens de subsistance de ce théâtre sont liés à la fréquentation du public : les opéras ne sont dès lors pas représentés de façon saisonnière, mais durant toute l'année<sup>26</sup>. Les conditions de production des opéras prennent une tournure relativement proche de celles rencontrées à Venise au milieu du 17<sup>e</sup> siècle, mais reposent ici véritablement sur la volonté de quelques bourgeois enrichis par le négoce, et véritables détenteurs du pouvoir.

L'Espagne et l'Angleterre ne rejettent pas l'opéra. La tragédie en musique et le « *dramma per musica* » sont connus à Londres<sup>27</sup>, mais la tradition du « *masque* » retarde l'éclosion d'un théâtre d'opéras en langue anglaise. Tout est lié à la cour, et les oppositions ne manquent pas après la Restauration pour empêcher des dépenses fastueuses. La situation est relativement similaire en Espagne : la longue tradition de spectacles avec insertion de musique n'incite pas à créer un nouveau genre. Seul le mécénat royal peut se permettre de subvenir aux dépenses d'une représentation. Philippe IV cédera à la tentation, et chaque fois dans un but politique. *La selva sin*

---

ballet de cour, Margaret MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963.

<sup>24</sup> Parmi les Italiens actifs à Vienne figurent Marc Antonio Ziani (c.1653-1715), Antonio Bertali et Sances.

<sup>25</sup> Pour une synthèse de l'histoire de l'opéra en Allemagne, John WARRACK, *German Opera, from beginnings to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>26</sup> Au début du 18<sup>e</sup> siècle, ce théâtre connaît un âge d'or grâce à des compositeurs comme Mattheson, Keiser ou Haendel.

<sup>27</sup> De retour de son exil en France, Charles II souhaite créer un opéra de cour à l'image de ce qu'il avait pu observer à Paris.

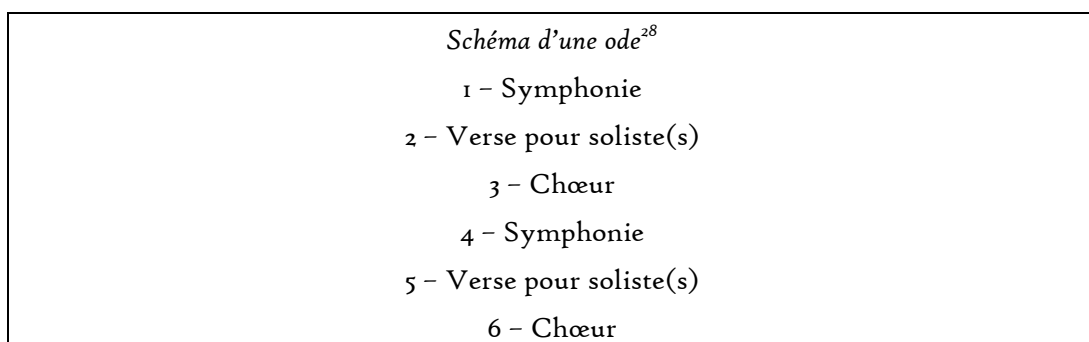


*amor* (1627) sur un texte de Lope de Vega avec une musique de Filippo Piccinini et Bernardo Monanni est montée grâce au soutien de Florentins, installés à la cour d'Espagne et qui souhaitaient accroître l'influence italienne sur le roi. Les deux autres opéras créés sous le règne de Philippe IV, *La purpura de la rosa* et *Celos aun del aire matan* (c.1660, Calderon), trouvent leur origine dans la volonté du roi de rivaliser de splendeur avec Mazarin pour célébrer, d'une part, le traité de paix avec la France, et, d'autre part, le mariage de l'infante avec Louis XIV.

### 3.3. Nouveauté et ostentation

Parmi les caractéristiques les plus évidentes de l'ère baroque, le goût de l'ostentation occupe une place de choix. Elle se traduit par d'ambitieux projets architecturaux, par de gigantesques réalisations picturales traversées d'éclairages contrastés, par des affirmations puissantes du pouvoir des dirigeants, par des prêches à la rhétorique flamboyante. La musique n'échappe pas à l'ostentation : l'opéra vient de le prouver, que ce soit dans sa version italienne ou dans sa version française. Il est cependant d'autres genres, aux contours moins aisés à définir, qui participent de ce mouvement. Il est inutile (et impossible) de les évoquer de façon exhaustive. L'ode anglaise illustre idéalement cette tendance.

Entre 1680 et 1695 (sauf en 1688), Henry Purcell (1659-1695) produit au moins une ode par an, principalement pour la cour. Durant la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, l'ode ressemble à bien des égards aux « *verse anthems* ». Le « *verse anthem* » est destiné à louer dieu, tandis que l'ode fait explicitement référence à la puissance monarchique : cela revient pratiquement au même, incitant les compositeurs à puiser dans le « *verse anthem* » des procédés de composition pour l'ode. L'ode, à partir de la Restauration, consiste en une série d'unités qui croissent en intensité, commençant par un « *verse* » pour soliste(s) et se terminant par un chœur.



Le contexte profane de l'ode donne l'opportunité aux compositeurs de produire des partitions plus extravagantes que ne le permet l'anthem. L'ode requiert donc du

---

<sup>28</sup> Ceci est un schéma souvent adopté, mais pas exclusivement. Selon la nature du texte, une ode peut aussi débiter par un chœur magistral.

compositeur un sens dramatique certain ; sens que Purcell possédait au plus haut degré<sup>29</sup>. Certaines odes de Purcell, plus que d'autres évoquent le pouvoir — celui du monarque, évidemment — et parfois la nature de la relation entre le détenteur du pouvoir et ses sujets. Tel est le sujet de *Fly, Bold Rebellion*.

STRUCTURE DE <i>Fly, Bold Rebellion</i>	
Symphonie	
I.	Verse « Fly, Bold Rebellion » Verse « The Plot Is Displayed » Chœur « Then with Heart and with Voice »
II.	Verse « Rivers from Their Channels Turned » Chœur « For Majesty Moves »
III.	Verse « If Then We've Found » Verse « But King Like the Sun » Verse « But Heaven Has Now Dispelled Those Fears » Verse « Come Then Change Your Notes » Chœur « But with Heart and with Voice »
IV.	Verse « Be Welcome Then, Great Sir » Verse + Chœur « Welcome to All Those Wishes Fulfilled »

La structure en quatre sections répond à une organisation dramatique : la première partie est une prise de position contre la rébellion et pour le roi ; la deuxième, relativement brève, décrit le besoin manifesté par les sujets de la présence du roi ; la troisième, la plus longue et la plus élaborée, concerne la relation entre le roi et ses sujets ; la quatrième est un souhait de bienvenue au roi. À l'intérieur de ce schéma, Purcell recourt à une foule de procédés pour traduire les différentes thématiques abordées dans le texte. Ces procédés vont du traitement de détail à de larges planifications. Ainsi, « *change your notes* » (section III) donne l'occasion à Purcell de placer un passage chromatique débouchant sur un sombre accord de fa mineur. En revanche, la quatrième section se construit autour d'une intensification progressive de la texture, se déployant dans des passages d'une extraordinaire complexité qui rendent plus lumineux et riche de sens l'ultime accord triomphal.

Des exemples d'un tel soin, il en abonde dans les odes de Purcell. L'ode *Sound the Trumpet* permet au compositeur de pousser plus loin encore le goût pour l'amplification (par des jeux de prolongation harmonique, de forme — la structure en

<sup>29</sup> La meilleure synthèse sur l'œuvre de Purcell est Martin ADAMS, *Henry Purcell. The origins and development of his musical style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

rondeau, les airs sur « *ground* »<sup>30</sup> —). Après cette ode, Purcell n'en compose plus pendant presque deux ans. Lors de l'accession au trône de Jacques et Marie, en 1689, Purcell revient au genre et produira à l'occasion de l'anniversaire de la reine, et régulièrement pendant six ans, une ode de célébration<sup>31</sup>. Entre 1689 et 1695, la préoccupation principale de Purcell sera de parvenir à réaliser dans les odes la fusion dramatico-musicale à laquelle il travaillait parallèlement dans sa musique dramatique (*King Arthur*, notamment).

L'Église catholique ne se prive pas de cette frénésie d'ostentation qui traverse le 17<sup>e</sup> siècle. Et si cette ostentation est prioritairement tournée vers la louange à dieu, elle participe aussi de l'affirmation de la grandeur et donc du pouvoir d'une institution. La musique participe à des degrés divers à cette politique de l'ostentation. Cette participation peut être traditionnelle — par exemple une messe pour un effectif gigantesque — ; elle peut prendre une forme nouvelle, celle de l'oratorio. Il n'est cependant pas simple de définir l'oratorio ni même la nature exacte de ses relations avec le pouvoir. Les textes, basés sur des récits bibliques, pas plus que la musique ne permettent de caractériser ces relations. En revanche, l'ampleur du mouvement, tant en Italie que dans les régions catholiques du Saint Empire, contribue à conférer à l'oratorio un rôle incontestable dans l'affirmation du pouvoir (à travers sa présence) de l'Église.

L'oratorio sera aussi un enjeu important dans les rivalités à l'intérieur du monde catholique. Mais il s'agit d'un enjeu a contrario. Effectivement, la France traversée par une vague néo-gallicane considère d'un œil méfiant ce genre nouveau importé d'Italie d'autant que les jésuites, dont les relations avec le pouvoir monarchique seront parfois houleuses durant le 17<sup>e</sup> siècle, en sont les commanditaires les plus réguliers. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) est un des rares compositeurs français à s'être essayé au genre. Mais la vague d'anti-italianisme qui souffle dans certains milieux lui sera préjudiciable.

La carrière de Marc-Antoine Charpentier a été parsemée d'obstacles<sup>32</sup>. Le plus difficile fut celui du concours pour le recrutement des sous-maîtres de la Chapelle royale en 1683. À cette date, Charpentier, qui avait étudié en Italie (sans doute avec Carissimi), s'est bâti une solide réputation, notamment grâce à sa collaboration avec Molière. Depuis deux ans, il est directeur de la musique du dauphin, et ses œuvres sont appréciées du monarque. Le concours fut, en revanche, un désastre pour Charpentier.

<sup>30</sup> Voir notamment l'incroyable duo « Let Caesar and Urania Live » ou la très réussie chaconne pour cordes avant la section finale.

<sup>31</sup> La première s'intitule *Now Does the Glorious Day Appear*. Purcell composera également des odes sur des thèmes qui n'ont rien à voir avec la question du pouvoir (odes en l'honneur de sainte Cécile).

<sup>32</sup> Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.

Certes, d'autres compositeurs talentueux se présentent pour décrocher ce poste envié. Mais avant même que ne débute le concours à proprement parler, les intrigues vont bon train, et Charpentier se fait porter pâle afin d'éviter un concours dont l'issue ne lui aurait pas été favorable. Le roi regretta cet incident, simplement, et accorda à Charpentier une pension de compensation. Le monopole qu'exerce Lully sur l'Académie Royale de Musique — une forme assez totalitaire de pouvoir — a également pesé sur Charpentier, non seulement en lui interdisant d'y présenter une œuvre (ce ne sera fait qu'en 1693 avec *Medée*), mais aussi en détournant le compositeur de la voie originale qu'il s'était tracé. *Medée* est représentée sans succès et est marquée par le canon lulliste, dont Charpentier n'avait jamais été un adepte.

#### 4. D'ANCIENS GENRES AU SERVICE DU POUVOIR

Le 17<sup>e</sup> siècle est profondément marqué par le bouleversement que représentent l'introduction et l'affirmation de l'harmonie tonale<sup>33</sup>. Il l'est également par l'élaboration de deux genres nouveaux dont on a pu voir qu'ils devenaient de véritables symboles des nouvelles formes du pouvoir, l'oratorio, d'une part, et l'opéra, de l'autre. Mais ce même 17<sup>e</sup> siècle témoigne aussi de la pérennité de genres créés longtemps auparavant. La messe, le *Requiem* ou le *Te Deum*, entérinent leur ancrage dans la tradition. Certes, il est loisible au compositeur d'introduire dans une messe ou un *Te Deum*<sup>34</sup> des éléments empruntés au nouveau langage musical, celui de la « *secunda pratica* », mais sa marge de manœuvre reste étroitement restreinte. Ce qui distingue nettement le *Te Deum* baroque du *Te Deum* de la Renaissance est indubitablement l'ampleur comme en témoignent les versions offertes par Orazio Benevoli (1605-1672) ou Lully<sup>35</sup>. La Réforme protestante a également des incidences sur la façon de concevoir le *Te Deum*. En Angleterre, le *Te Deum* occupe une position précise (et régulière) dans le « *service* » anglican. La version luthérienne — *Herr Gott dich loben wir* — est, comme la mélodie du *Booke of Common Praier Noted* (1550) anglican, légèrement modifiée par rapport à son modèle grégorien et inspire de nombreux compositeurs : Michael Praetorius (c.1571-1621) n'écrit pas moins de six *Te Deum* ; Samuel Scheidt (1587-1654), dans le *Tabulatur-Buch* (1650) et Dietrich Buxtehude (c.1637-1707) en feront des versions pour orgue seul. C'est donc dans la sphère sacrée, liturgique ou paraliturgique, que s'exprime une conciliation intéressante entre genres anciens et nouveaux pouvoirs.

<sup>33</sup> Annie COEURDEVEY, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

<sup>34</sup> Premiers mots de l'hymne qui se dit ou se chante ordinairement après la dernière leçon des matines de l'office, et que se chante aussi comme action de grâces au cours d'un salut ou en d'autres circonstances.

<sup>35</sup> Jean-Paul MONTAGNIER, « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque : un emblème royal », *Revue de musicologie*, 84 (2008), pp.199-233.

Tandis que la position de la monarchie est, en France, avec Louis XIV particulièrement stable (du moins pendant un certain temps), en Angleterre, les choses en vont différemment, et les conséquences s'en font sentir tant sur les pratiques musicales que sur les stratégies des compositeurs. À Londres, la cité et la cour entrent régulièrement en conflit pour accorder des lettres patentes ou des autorisations pour enseigner et exécuter la musique. Ce n'est donc pas un hasard si des traités à vocation autodidactique remportent un vif succès, comme en témoignent les nombreuses éditions de *A Plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597) de Thomas Morley et *l'Introduction to the skill of musick* (1654) de John Playford dont la douzième édition fut révisée par Purcell. Durant la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, le compositeur s'adresse directement au public, sans réclamer l'aide d'un mécène aristocratique, révélant l'existence d'un nouveau pouvoir, celui d'une bourgeoisie éduquée, friande de nouveautés musicales et donc disposée à acquérir de nouvelles œuvres imprimées.

Une cité comme Lubeck peut servir de contre-exemple à la situation que connaît Londres. Illustre parfaitement la vitalité culturelle de la ville allemande le rôle qui y est accordé à Buxtehude et qu'il crée, évidemment, aussi par son talent. Martial Leroux a décrit cette situation particulière<sup>36</sup> : « Trois éléments fondamentaux — géographique, socio-culturel et religieux — expliquent la position privilégiée occupée par Buxtehude au sein de l'Allemagne baroque. Géographiquement, le Holstein est une province idéalement située entre l'Allemagne centrale, les grands centres hanséatiques (Brême, Hambourg) et les régions limitrophes de la mer Baltique. Plus qu'un pôle commercial prépondérant, la Baltique est un foyer artistique essentiel qui a su drainer de nombreux musiciens, interprètes ou compositeurs. La région septentrionale de l'Allemagne est devenue, par voie de conséquence, la plaque tournante de la culture germanique, le fief incontesté du protestantisme luthérien, le centre séculaire du commerce hanséatique en même temps que le point de passage obligé d'artistes voués à la reconnaissance éternelle... Fière de son histoire, Lubeck est parvenue en ce milieu du 17<sup>e</sup> siècle, à une maturité commerciale et administrative encore inégalée. Enrichie par les échanges maritimes, la cité hanséatique est devenue le phare de la culture allemande, soutenue par une manne de bourgeois zélés qui entretiennent un amour peu commun pour la musique. Ayant succédé à Tunder, Buxtehude, admis à la bourgeoisie en 1668, se tourna tout naturellement vers les instances en place (notamment les échevins et les commerçants de la cité) pour l'aider à créer l'institution des « musiques du soir » (« *Abendmusiken* »). Mentionnées pour la première fois en 1673, elles s'étaient fixé pour but initial de partager un art encore fermé auprès du plus grand nombre d'adeptes possible, moyennant une substantielle rétribution à l'entrée du concert. »

<sup>36</sup> Martial LEROUX, « Dietrich Buxtehude », *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600-1750*, Paris, Fayard, 1992, pp.219-238.

#### 4.1. L'ancien et le moderne : le grand motet

Un exemple parlant de la conciliation entre genres anciens et pouvoirs nouveaux reste le grand motet français. Les liens entre pouvoir profane et pouvoir religieux ont pris une dimension assez spécifique sous le règne de Louis XIV, ainsi que l'a récemment montré Alexandre Maral :

« Unique, privilégiée, mais aussi exigeante : telle apparaît la position du souverain dans son contexte religieux, auquel les « cérémonies royales » apportent un éclairage particulier. Des cérémonies nombreuses, longues et inlassablement recommencées : dans le Versailles d'après 1682, le temps immobile et sacralisé d'un ordre indéfiniment recommencé parvient à imposer une image figée, comme éternelle et infinie, de la puissance royale. Comparable au temps du Verbe incarné, du prêtre accomplissant *in persona Christi* des actions de portée éternelle, le temps de la liturgie et, par extension, du cérémonial de cour participe ainsi de deux conditions différentes : celle de l'immobilité, du « *nunc stans* » ou temps nié, et celle de la temporalité, à laquelle le roi est physiquement soumis. »<sup>37</sup>

Témoignent musicalement de cette vision propre à la France les nombreux *Te Deum* et grands motets composés durant le 17<sup>e</sup> siècle (et au-delà, bien évidemment). Si le *Te Deum* ne constitue pas une production typiquement française, le grand motet, en revanche, affiche par de nombreux aspects son ancrage dans le gallicanisme<sup>38</sup>. Le grand motet s'intègre dans la célébration de la messe sous Louis XIV, comme le précise Pierre Perrin dans ses *Cantica pro Capella Regis* (1665) : « On en [des motets] chante ordinairement trois : un grand motet, un petit motet pour l'élévation et un *Domine salvum fac regem* ». Si le petit motet puise ses textes tant dans les psaumes que dans les textes néo-latins, les hymnes ou les antiennes, le grand motet est presque exclusivement bâti sur le texte des psaumes. Autrement dit, comme l'écrit Montagnier, « écouter un grand motet, c'est en somme lire et réciter un psaume et ainsi parler mentalement à son Roi de la même manière que David s'adresse à Dieu ». Le texte des grands motets chantés à la messe du roi ne répond pas aux exigences liturgiques du jour, mais participe de la louange au monarque. Les psaumes qui suscitent la composition de grands motets en respectant cet impératif sont donc prioritairement les psaumes « royaux » (2, 19, 20, 44, 71, 100, 109, 131), mais aussi des psaumes illustrant le roi protecteur, le roi guerrier, le roi pacificateur, etc.

---

<sup>37</sup> Alexandre MARAL, *La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002, p.291.

<sup>38</sup> Pour une récente interprétation du grand motet, voir Jean-Paul MONTAGNIER, « Chanter Dieu en la Chapelle Royale : le grand motet et ses supports littéraires », *Revue de musicologie*, 86 (2000), pp.217-263. Cet article fournit une abondante bibliographie et des renvois à d'autres articles du même auteur.

Les procédés utilisés par les musiciens français dans les grands motets qui mettent en évidence la figure royale ne se distinguent pas des procédés utilisés de façon générale dans le grand motet. Il en va, à cet égard, du grand motet comme de l'oratorio. Le plus important — et cette perspective est celle que poursuit Jean-Paul Montagnier dans plusieurs études — demeure la volonté indéniable de distinguer le grand motet de tout autre genre par le choix des textes et leur portée métaphorique<sup>39</sup>. Il n'empêche que certains grands motets affichent résolument une identité musicale en rapport avec une thématique précise.

Ainsi, le *Quare fremuerunt* de Lully. Le texte est inspiré du deuxième psaume : « En vain les grands de ce monde s'opposent au Royaume de Jésus-Christ, qui doit régner dans toute la terre ; servir Dieu avec joie et tremblement ». Comme l'écrit Jean Duron<sup>40</sup> : « Ce psaume, riche en images de guerre, de violences, était chanté pendant les temps de guerre notamment ; il possédait sous Louis XIV, monarque de droit divin, une connotation politique et sociale importante : qui s'opposait au roi de France s'opposait à Dieu. » La partition abonde en « références musicales » guerrières : un motif d'ouverture à l'orchestre en ut majeur d'une violence surprenante ; dans le deuxième chœur, un martèlement du texte qui n'est pas sans évoquer les batailles du 16<sup>e</sup> siècle.

#### 4.2. Musique sacrée, gloire profane et guerre

L'empereur Ferdinand II (1578-1637) aimait, comme certains de ses prédécesseurs, s'entourer de musiciens de qualité. Peu avant d'être sacré empereur, il s'était acquis les services de deux musiciens exceptionnels : Giovanni Priuli et Giovanni Valentini<sup>41</sup>. Ferdinand avait un programme politique fermement établi. Il en retira quelques succès — il est couronné empereur du Saint Empire —, mais occasionna également un désastre d'ampleur : une guerre qui dura une trentaine d'années et ravagea le centre de l'Europe. Pour parvenir à ses objectifs, Ferdinand voyage intensément. La chapelle musicale fonctionne comme un élément de la machinerie diplomatique des Habsbourg, depuis longtemps : elle renforce les manifestations de

---

<sup>39</sup> Guillaume Bouzignac (c.1587-c.1650), dans des œuvres qui ne se démarquent pas nécessairement des pratiques courantes, mêle de façon encore plus frappante des allusions à la réalité contemporaine. Pour rendre véridiques les personnages décrits dans ses motets, il les plonge dans des scènes contemporaines. Les apostrophes au roi Louis XIII, au duc Henry de Montmorency, à l'évêque de Carcassonne ou l'allusion à des événements historiques permettent d'échapper à la métaphore parfois difficile à percevoir (sans cependant permettre au musicologue de dater avec précision les œuvres...).

<sup>40</sup> Jean DURON, « Jean-Baptiste Lully », *Guide de la musique sacrée*, pp.516-527.

<sup>41</sup> Sur la musique sacrée à la cour des Habsbourg, voir Steven SAUNDERS, *Cross, Sword and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

pouvoir. Les œuvres composées par des musiciens de la chapelle durant ces années empruntent volontiers un ton politique.

Lorsque Priuli et Valentini arrivent à Graz vers 1614-1615, la cour de Ferdinand se présentait déjà comme un foyer très actif musicalement, ouvert aux innovations italiennes, comme en témoignent les *Musiche a una, doi e tre voci* (1613) de Bartolomeo Mutis, premier recueil de monodies par un compositeur du nord des Alpes. Les deux musiciens, à peine établis, s'associent aux musiciens déjà présents à la cour pour réaliser un volume dans le « *stile nuovo* », qui clame l'impulsion conférée par Ferdinand : *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615). Plus parlant encore, le volume des *Missæ concertatæ*<sup>42</sup> (1617) de Valentini.

Valentini ne dédie pas ce volume à Ferdinand, mais à son frère l'archiduc Karl, en prévision d'une visite que Ferdinand allait lui rendre à Breslau. Valentini date sa dédicace du 17 mai 1617. À ce moment, Ferdinand est à Prague en train de négocier un pacte alors secret : la maison d'Autriche cède l'Alsace et deux petites possessions italiennes aux Habsbourg d'Espagne en échange d'une somme d'argent assez considérable, et surtout d'une reconnaissance de Ferdinand comme l'héritier de l'empereur Matthias, sans progéniture. Un tel pacte a des conséquences immenses sur les équilibres politiques, mais aussi sur la vie de la chapelle de Ferdinand. Pendant deux ans, les musiciens de la chapelle ne cesseront de voyager, accompagnant leur mécène dans les cours les plus influentes afin de finaliser ce pacte (Prague, Pressburg). Ces pérégrinations culmineront avec le couronnement de Ferdinand — empereur du Saint Empire — à Francfort en 1621. Pour cette occasion, Valentini produit quelques œuvres impressionnantes par leur effectif : *Messa, Magnificat et Jubilate Deo a sette chori* (publié à Vienne en 1621).

Ferdinand est à Prague, en 1617. Il décide ensuite de se rendre à Dresde pour s'assurer le soutien de l'électeur Johann Georg. Pour les musiciens de la chapelle, cette visite n'est pas anodine : elle leur donne l'occasion d'enfin rencontrer Heinrich Schütz (1585-1672) et Michael Praetorius. Pour l'arrivée de Ferdinand, Schütz rédige un poème et compose sa première œuvre d'importance depuis qu'il est à la cour de Saxe : un dialogue et un ballet, les *Wunderliche Translocation des wiberumbten und furtrefflichen Berges Parnassus*. Praetorius n'est pas en reste. Il compose pour l'occasion une série de pièces qui marqueront les musiciens de Ferdinand. Praetorius souhaitait publier ces pièces dans le second volume d'un immense projet qui devait compter au total quinze (!) volumes : ses *Polyhymnia*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Le terme « *concertatæ* » signifie ici que la partie de « *basso continuo* » est réellement indépendante et ne fonctionne plus comme un « *basso seguente* ».

<sup>43</sup> Certaines de ces pièces figurent dans le volume paru en 1619 et intitulé *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*.



Praetorius compose donc des motets, sur le modèle des motets profanes du 16<sup>e</sup> siècle, mais en suivant un schéma avec *ritornello*. Les allusions textuelles abondent, comme dans le *ritornello* : « *Lobet den Herren und preiset ihn alle Völker, waltet über uns in Ewigkeit, Hallelujah* ». Assimiler Dieu et un prince n'a rien de particulièrement neuf, mais ne passe pas inaperçu chez les auditeurs, d'autant que cette phrase est véritablement interpolée dans le texte basé exclusivement sur le Psaume 132. Musicalement aussi, Praetorius ne ménage pas ses effets. Les dernières paroles du texte — « *segnen und leben immer und ewiglich* » — apparaissent comme une série d'acclamations. Ce type de composition — plusieurs chœurs associés à un ensemble de trompettes et de percussions — marque Valentini et Schütz : pendant quelques années, ces deux compositeurs produiront des motets dans ce style<sup>44</sup>.

Le volume *Messa, Magnificat et Jubilate Deo* de Valentini constitue le point d'aboutissement de cette manière nouvelle que l'Italien avait pu entendre sous la plume de Praetorius. Conçues pour sept chœurs, ces œuvres démontrent l'extraordinaire maîtrise des timbres. Non seulement elles révèlent une nouvelle manière de combiner les trompettes avec les voix et les autres instruments, mais surtout, elles anticipent d'une dizaine d'années la *Missa Salisburgensis* de Stefano Bernardi — exécutée en 1628 à Salzbourg —, généralement considérée comme l'expression la plus aboutie du baroque musical autrichien. Au-delà encore, les *Messa, etc.* de Valentini fournissent un exemple imposant des fonctions, des conventions et de l'idéologie qui gouvernent la réalisation d'œuvres de cérémonie à la cour d'un empereur de l'ère baroque<sup>45</sup>.

Les trois pièces qui constituent ce volume furent donc composées à l'aube de la Guerre de Trente Ans et furent conçues pour commémorer des événements politiques importants. Ces événements (le couronnement de Ferdinand comme roi de Hongrie, le couronnement impérial du même Ferdinand, la victoire de la Montagne Blanche<sup>46</sup>), sont symptomatiques d'un changement radical dans l'exercice du pouvoir de la maison d'Autriche. Ferdinand se débarrasse d'un demi-siècle de conciliation avec les protestants pour affirmer son appartenance à un catholicisme assez rigide. Pour les auditeurs viennois et autres, les trois compositions de Valentini

---

<sup>44</sup> Praetorius prétend dans son immense traité, *Syntagma musicum* (1619, vol.3, p.172), qu'il s'agit de son « premier style ». C'est également une sonorité que Priuli exploitera dans un volume qu'il dédie à Ferdinand : les *Sacrorum concentuum pars prima* (Venise, 1618).

<sup>45</sup> Malheureusement, la partition ne survit que de façon fragmentaire.

<sup>46</sup> Le *Jubilate Deo* célèbre effectivement la victoire des troupes impériales sur celles de Bohême à la Montagne Blanche, la première bataille d'ampleur d'une guerre qui allait durer trois décennies. L'annonce de la victoire donna lieu le 23 novembre 1620 à des célébrations fastueuses à Vienne : sonneries de cloches, processions de l'empereur et de sa cour, exécution d'un *Te Deum* et de psaumes dont le *Jubilate Deo*, le psaume 65.

illustrent parfaitement cette nouvelle association entre une « *Machtpolitik* » et une piété réaffirmée.

L'idée que la musique, tant par l'équilibre de sa construction formelle, l'ordre et les proportions qu'elle implique, peut refléter une conception de l'état idéal, porte un nom dans la sphère germanique : la « *musica politica* ». Le terme semble avoir été inventé par Athanasius Kircher (1601-1680), un jésuite érudit qui entretenait d'étroites relations avec la cour impériale. Si les propos de Kircher dans sa *Musica Universalis* de 1650 ne sont pas faciles à interpréter, en revanche, ceux de Giovanni Andrea Bontempi, auteur d'une *Historia musica* (Pérouse, 1695), sont nettement plus clairs :

« *musica politica* est cette harmonie justement proportionnée qui réunit des personnes de haut, moyen et bas état dans la composition d'une parfaite république ».

Les sept chœurs des *Messa*, *Magnificat* et *Jubilate Deo* convoient un message similaire, d'autant qu'ils sont intégrés dans « une nouvelle manière de combiner les trompettes avec les voix et les instruments » comme le précise le compositeur dans sa préface. Sept chœurs, cela évoque incontestablement les sept électeurs du Saint Empire.

Les trompettes évoquent immanquablement des sonorités de bataille ou des fastes de grandeur. Des compositions recourant aux trompettes, il en existe, évidemment, bien avant les *Messa*, *Magnificat* et *Jubilate Deo* de Valentini. Cependant, sa revendication de nouveauté n'est pas usurpée. En général, les trompettes sont utilisées, en même temps que les percussions militaires, comme un ensemble distinct qui peut être utilisé *ad libitum* afin de renforcer des effets sonores ou d'exécuter entre différentes sections des sonates ou fanfares. Valentini ne déroge pas à la règle, mais confère aux trompettes un rôle intégré dans la texture générale, les faisant même participer pour des sections confiées aux voix. Ici aussi, le geste de Valentini n'est pas gratuit. Il reflète un changement institutionnel important, du moins pour les trompettistes. Sous les règnes de Matthias et Rudolphe II, les trompettistes étaient attachés à l'écurie. Ferdinand revalorise leur statut en les intégrant dans la chapelle musicale. Jouant de deux façons d'écrire pour l'instrument — militaire et cérémoniale —, Valentini évoque donc les deux statuts de ces instrumentistes, « *Hof- und Feldtrompeter* ».

La Guerre de Trente Ans aura des conséquences sur les pratiques musicales, du moins si l'on en croit Heinrich Schütz. Dans la dédicace du volume de 1636 de ses *Kleine geistliche Concerte*, il affirme que l'intérêt des mécènes pour la musique et donc le financement des chapelles princières a énormément souffert de la guerre. C'est la raison, précise-t-il, pour laquelle il a décidé de présenter ces concertos sans instruments pour l'« *obligato* ». En revanche, les deux dernières livraisons de ses *Symphoniarum sacrarum* (1647 et 1650), respectivement dédiées au prince Christian de Danemark et à Johann Georg I de Saxe, comportent des parties d'« *obligato* » très

développées. Certains concertos de ces publications ont servi en des occasions précises : des pièces du volume de 1647, probablement, pour le mariage du prince Christian avec Magdalena Sibylla, la plus jeune fille de l'électeur de Saxe (1634).

La cour impériale de Vienne n'est pas la seule à promouvoir la création musicale dans l'Empire. Tout événement qui marque la vie d'un personnage de pouvoir est l'occasion de présenter des compositions nouvelles. Il serait, une fois encore, inutile d'en dresser l'immense liste. Il serait également inutile de tenter de découvrir dans ces œuvres de circonstance les traces d'un langage spécifique à la musique de célébration. Le *Musicalische Exequiem* (1636) de Schütz illustre cette assertion<sup>47</sup>. L'œuvre fut commandée, par la veuve, pour les funérailles du prince Heinrich Posthumus de Reuss. Elle compte trois parties. La première prend la forme d'un « concerto dans le genre de la messe de funérailles allemande ». Elle alterne des sections pour tutti à six voix (pour le Kyrie et comme refrain) avec des duos et des trios. Ce jeu d'alternance marque également la deuxième partie : les sections pour solistes correspondent aux textes bibliques tandis que les sections pour tutti correspondent aux interpolations de chorals. De façon générale, Schütz réalise avec le *Musicalische Exequiem* une synthèse de techniques d'écriture anciennes (intonations de plain-chant, associations modales, harmonisation de chorals et texture de motet) et de techniques d'écriture modernes (écriture en style concerto, les sections pour double chœur).

En tant que « *Kapellmeister* » à la cour de Dresde, Schütz est souvent intervenu auprès du duc Johannes Georg I pour qu'il poursuive son action de soutien de la chapelle musicale. Dans une ultime missive envoyée à son employeur, en 1651, au moment de se retirer de la vie professionnelle, Schütz, sur le ton de l'autobiographie, évoque la nature de ses relations avec son mécène.

#### 4.3. Musique, pouvoir et subversion : la chanson

Le 17<sup>e</sup> siècle, en France, mais le phénomène pourrait être généralisé à toute l'Europe, raffole de chansons qui entretiennent des liens étroits avec l'actualité. Ces chansons pourraient, comme l'a suggéré Monique Vincent, entrer dans la catégorie des « airs de circonstance »<sup>48</sup>. Dans les livres d'airs publiés par Robert Ballard en 1660 et 1661, les airs de circonstance abondent, qu'ils soient nouvellement composés ou extraits de ballets. Ainsi Nicolas Métru dans son *III. Livre d'airs à quatre parties... Sur la Paix et le Mariage du Roy* (1661), loue Mazarin dans « Qu'un siecle vain & fabuleux » pour avoir planifié le mariage de Louis, et célèbre directement ce mariage.

<sup>47</sup> Des œuvres de Schütz liées aux principaux dirigeants des cours allemandes abondent. Michael HEINEMANN, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Regensburg, Laaber, 1993 et Martin GREGOR-DELLIN, *Heinrich Schütz*, Paris, Fayard, 1986.

<sup>48</sup> Monique VINCENT, « Musique et littérature dans le *Mercure galant* », XVII<sup>e</sup> siècle, 163 (1989), p.219.

Ballard ne détient pas le monopole d'impression de ces chansons. La veuve de Jean Promè fait paraître, en 1660, un volume contenant « L'heureux Mariage du Roy de France avec l'Infante d'Espagne », « Resjouissance des bon François, sur l'Entrée du Roy & de la Reyne dans la ville de Paris : sur le chant Le Cocher qui vous a verse », etc.

Des exemples de chansons qui célèbrent le pouvoir, il en est des centaines durant le 17<sup>e</sup> siècle. Il existe aussi, parallèlement, des chansons dont la fonction subversive est clairement clamée. Les plus célèbres d'entre elles appartiennent aux mazarinades. Pas moins de cinq mille mazarinades circulèrent durant la Fronde (1648-1653)<sup>49</sup>. Ces cinq mille mazarinades prennent des formes différentes : poèmes, allégories, dialogues, chansons, mais partagent une même thématique : une critique du pouvoir en place, et en particulier de Mazarin, personnification de ce pouvoir.

Les chansons-mazarinades sont souvent des parodies d'airs de cour, de vaudevilles ou de chansons populaires, comme en témoigne le Recueil général de toutes les *Chansons Mazarinistes. Et avec plusieurs qui n'ont pas estées chantées* de 1649. Le titre des chansons est éloquent : « La Menace du tres fidelle peuple de Paris », « L'Adieu de Mazarin à la France, & la Confession qu'il a fait de toute ses fourberies auparavant son départ ». Christian Jouhaud a décrit l'impact de ces chansons, basées sur des mélodies existantes :

« Si la *Chanson sur la victoire de la belle Frondeuse* a réellement été chantée, un événement s'est produit. Un passage s'est effectué de l'écrit à l'oral : un message a été diffusé autrement, quittant le support imprimé qui le transmettait. Le texte s'est transformé en action, et en action amplificatrice... Le lecteur, à l'arrivée est pris en charge, aspiré par ce placard à partir de ses images, conduit pas à pas dans le récit, et finalement chargé, presque malgré lui, passivement, d'un message à transmettre, et ainsi contrôlé au-delà du texte. Le mot message est commode parce qu'il unit la notion d'information transmise à celle de la dynamique de cette transmission. Il est donc employé ici dans le sens assez neutre des théories de la communication. »<sup>50</sup>

Pour Jouhaud, certaines mazarinades prennent une dimension politiques non seulement par le contenu de leur texte, mais aussi parce que, à partir du moment où elles sont chantées, elles deviennent des événements. Les mazarinades ne sont plus simplement le reflet de l'opinion publique : elles la façonnent.

— — —

Le 17<sup>e</sup> siècle a été celui de la légitimation de formes nouvelles de pouvoir telle la monarchie de droit divin instaurée par Louis XIV. Il a aussi été celui de guerres, en

---

<sup>49</sup> Hubert CARRIER, *La presse de la Fronde, 1648-1653*, Genève, Droz, 2 vols., 1989-1991.

<sup>50</sup> Christian JOUHAUD, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985, p.72.

particulier la Guerre de Trente Ans, qui a bouleversé l'équilibre du pouvoir au sein de ce qui fut, au 16<sup>e</sup> siècle, l'immense empire de Charles Quint. Un lointain souvenir pour beaucoup. Les protestants et les catholiques affirment leur ancrage, mettant en œuvre des stratégies différentes dans leur conception et leur modalité d'application, mais avec, dans les deux sphères, une réelle présence de la musique. À l'aube du 18<sup>e</sup> siècle, le paysage musical baroque a consolidé ses contours, tant pour ce qui concerne les procédés d'écriture (formes, genres, langage) que pour ce qui touche aux conditions de la pratique (théâtres publics, système des maîtrises et des écoles). La première moitié du 18<sup>e</sup> siècle approfondira ces orientations, mettant progressivement en place des relations nouvelles entre musique et pouvoir, créant de nouveaux lieux et de nouvelles expressions de ce pouvoir.

— — —

# ANNEXE I

## *Sur les tragédies en musique de Lully<sup>51</sup>*

Il suffisait, au début du 17<sup>e</sup> siècle, de quelques jours à peine pour relier Mantoue ou Venise et Paris. Et pourtant, l'opéra qui était né à Mantoue, sous la plume de Monteverdi, en 1607, mettra plus de soixante ans avant de voir le jour dans sa version française. Non que la France n'a jamais essayé de l'introduire : des représentations d'œuvres italiennes, il y en eut à plusieurs reprises au cours du siècle. Mais la France se méfiait des nouveautés artistiques venues d'Italie, préférant poursuivre des pratiques ancrées dans le 16<sup>e</sup> siècle comme le ballet de cour ou les représentations théâtrales entrecoupées de musique (comédies et tragédies). Cette poursuite de la tradition Renaissance n'interdit pas à la France d'être le théâtre de réalisations exceptionnelles. Il suffit de penser à la rencontre combien époustouflante des deux Baptiste, Lully et Molière.

Ce qui nous occupera aujourd'hui c'est pourtant les conditions de la rupture entre Lully et Molière, ce moment particulier de l'histoire de la musique en France qui a vu l'émergence d'un genre nouveau, la tragédie en musique, dans des conditions particulières, celle du mécénat de Louis XIV.

Ballet de cour	<i>Ballet de la délivrance de Renaud</i> (1617) <i>Ballet d'Alcidiane</i> (Lully, 1658)
Opéras italiens	<i>Orfeo</i> (Rossi, 1647) <i>Serse</i> (Cavalli, 1660) <i>Ercole amante</i> (Cavalli, 1662)
Comédie-Ballet	<i>Le Mariage forcé</i> (Molière & Lully, 1664 ; -Charpentier, 1672) <i>Le Malade imaginaire</i> (Molière & Charpentier, 1673)
Tragédie-Ballet	<i>Psyché</i> (Molière, Quinault, Corneille & Lully, 1671)
Pastorale	<i>Pomone</i> (Perrin & Cambert, 1671) <i>Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus</i> (Quinault & Lully, 1672)

### I. LA NAISSANCE D'UN GENRE

Après dix ans de collaboration et une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, les deux Baptiste — Molière et Lully — s'étaient disputés. Contre toute attente, les

<sup>51</sup> Ces propos sont inspirés de Manuel COUVREUR, *Jean-Baptiste Lully, op.cit.*

représentations de *Pomone* en mars 1671 avaient connu un franc succès. Molière et Lully, qui s'étaient toujours moqués de Perrin et de ses musiciens, comprirent que l'Académie de Musique pourrait leur porter ombrage. Le texte du privilège accordé à Perrin était vague et les deux Baptiste pouvaient craindre que défense leur soit faite de représenter leurs pastorales en musique. Les premiers directeurs de l'Académie se révélèrent de piteux gestionnaires et Perrin fut même emprisonné pour dettes. Les deux Baptiste cherchèrent à profiter de la situation, mais l'un fut plus rapide que l'autre.

C'est Molière qui aurait eu le premier l'idée de s'emparer du privilège. Gagnant Molière de vitesse, Lully aurait sollicité pour son seul profit le privilège de l'Académie de Musique. En fait, le Florentin n'a sans doute jamais trahi la confiance de Molière, mais il allait se rattraper.

Charles Perrault a manifestement servi de relais dans toute cette affaire. Jusqu'en 1670, Lully avait appartenu à la mouvance de Molière et donc à celle de La Fontaine, de Boileau, de Racine qui formaient le « coin » des Anciens. Durant les années 1660, il avait appris à connaître Quinault, ami de toujours de Perrault qui défendait le « coin » des Modernes. Quinault était un auteur tragique réputé, ses talents de poète lyrique étaient remarquables et, en outre, il était bien vu à la cour. Colbert voulait de la tragédie et Lully décida de s'associer avec Quinault. Il se concilia ainsi la faveur du commis qui défendit sa cause auprès du ministre. Lully apura les dettes de Perrin en échange de son privilège : il semble qu'en la circonstance le poète n'ait pas eu à se plaindre de la ladrerie du Florentin... Il y eut certes des oppositions, mais, à la surprise de tous, le roi trancha en faveur de Lully.

Lully réussit à convaincre Colbert et le roi qu'il n'était pas heureux que ce fût un poète qui dirigeât une Académie de Musique. Le public était pourtant désappointé par la décision du roi qui spoliait injustement Sourdéac et Champeron, associés de Perrin. Louis XIV prit la peine de se justifier et mit tout son poids dans la balance en faisant de l'Académie de Musique une institution royale.

Comme l'Académie Française ou l'Académie de Peinture, l'Académie de Musique devrait se consacrer à la célébration du monarque. Le texte du privilège accordé à Lully marquait l'intention du roi de commander des ouvrages et de s'en réserver, quand bon lui semblait, la primeur. La participation de Louis XIV est en quelque sorte une aide à la production, les frais des représentations publiques devant être couverts par les recettes. Celles-ci étaient assurées comme l'avait prouvé le succès de *Pomone*. Le public se pressa aux tragédies en musique et Lully en tira seul « le profit qui était considérable ».

Confiant dans son génie et dans le soutien inconditionnel du roi, Lully ne connut plus de bornes et n'eut de cesse de renforcer son monopole. Les Ordonnances se succédèrent pour contraindre les salles concurrentes.

La querelle des deux Baptiste n'a pas que des origines financières et ses conséquences sont aussi d'ordre esthétique. *Psyché* annonçait l'opéra, mais elle n'en était pas un. Entre une action entièrement chantée et une action déclamée enrichie de divertissements, il existe une différence d'essence, de nature. Ce que certains critiques contemporains comme l'abbé Du Bos ou Saint-Évremond goûtent dans *Psyché* est précisément ce qui l'éloigne de l'opéra : l'absence de récitatif.

Le pouvoir expressif et dramatique de la musique échappe au grand praticien de la scène qu'est Pierre Corneille. Pour lui, la musique est inapte à supporter un texte trop dense parce qu'elle en rend la compréhension malaisée. Cette réticence explique que le dramaturge ne soit pas allé plus avant dans la voie de la tragédie en musique. Nombre de théoriciens abondent dans son sens. Molière pouvait imaginer qu'une action soit « musiquée » d'un bout à l'autre sans que la compréhension en fût obscurcie, mais le récitatif exigeait une condensation de l'expression qui aurait entravé son génie. Un livret de Quinault compte environ trois fois moins de vers qu'une tragédie de Racine. En outre, la cour demandait du tragique et Molière, décidément, ne serait jamais qu'un prodigieux comique. En revanche, Lully avait résolu de franchir le cap, non sans qu'il lui en coûtât, car sa veine comique égalait parfois celle de Molière. La tragédie en musique signifiait à brève échéance le renoncement à ce talent, concession regrettable aux aristocrates du temps : la scène de Charon dans *Alceste* où le comique se mêle à l'émotion est sans doute l'une des plus extraordinaires pages de l'opéra du 17<sup>e</sup> siècle. Libéré des contraintes de la tragédie en musique, Lully livra son testament musical dans la pastorale *Acis et Galatée* : comme au temps béni de Molière, tragédie, comédie et pastorale s'interpénètrent. Mais sa décision était prise et les réticences de Molière durent l'agacer au plus haut point. Lully trépignait et la rupture entre les deux Baptiste était devenue inévitable. Expédiées le 13 mars 1672, les lettres patentes accordant le privilège à Lully furent enregistrées le 27 juin. Lully et Quinault n'avaient pas attendu pour se mettre au travail. *Cadmus et Hermione* sera représentée l'année suivante.

#### LES TRAGÉDIES EN MUSIQUE DE LULLY

1673	<i>Cadmus et Hermione</i>	Quinault
1674	<i>Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide</i>	Quinault
1675	<i>Thésée</i>	Quinault
1676	<i>Atys</i>	Quinault
1677	<i>Isis</i>	Quinault
1678	<i>Psyché</i>	T. Corneille
1679	<i>Bellérophon</i>	Corneille
1680	<i>Proserpine</i>	Quinault
1682	<i>Persée</i>	Quinault
1683	<i>Phaëton</i>	Quinault
1684	<i>Amadis</i>	Quinault



1685	<i>Roland</i>	Quinault
1686	<i>Armide</i>	Quinault
1686	<i>Acis et Galatée</i>	Campistron
1687	<i>Achille et Polyxène</i>	Campistron [musique terminée par Collasse]

## 2. COMPOSER POUR L'OPERA

Une action entièrement chantée imposait le récitatif. Or le récitatif pratiqué par les Italiens n'agréait pas au public français. Perrin chercha le premier une solution. Selon lui, le seul recours est d'éviter les scènes de transition et de composer les paroles de livrets « toutes de pathétique ». Cette solution, Lully en connaissait parfaitement les avantages et les inconvénients pour l'avoir expérimentée dans ses comédies-ballets. Il n'était pas possible, en se fondant sur les mêmes bases, d'aller plus loin. Lully eut alors l'idée de génie de retourner complètement la question : du récitatif problématique, il fit la base du nouveau genre lyrique. Au lieu d'être une transition entre diverses formes musicales comme dans *Pomone*, le récitatif devint le support dans lequel elles s'intégrèrent. Le récitatif que l'on avait rendu ennuyeux en lui ôtant tout intérêt expressif et dramatique devint source d'émotion et d'intérêt scénique. Lully n'a pas inventé le récitatif : il lui a donné un rôle nouveau et essentiel.

Alors qu'en Italie, les musiciens distinguent de plus en plus nettement les airs des récitatifs, Lully refuse cette solution qui, pour mettre en évidence les premiers, rend les seconds trop uniformes. Sa volonté sera de rendre le récitatif expressif, à l'inverse des compositeurs italiens qui considèrent le récitatif comme un moment neutre servant à faire progresser l'action entre deux moments émouvants que sont les airs. Lully refuse cette dichotomie et fait du récitatif même le véhicule de l'émotion. Son récitatif sera un flot continu d'où émergent certaines formes d'une structure musicale plus affirmée.

Dans la mise en musique, l'élément minimal est ce qu'il est convenu d'appeler un mot lyrique. Selon la théorie des « *loci topici* » chers à la musique baroque, certains mots doivent recevoir un traitement spécifique. « La Poésie est une peinture » que la musique doit imiter à son tour ; le picturalisme étant l'un des moyens les plus simples de rendre éloquente une musique qui n'échappait que trop aux catégories de la raison. Aussi Lully ne se priva pas de cet effet. Par exemple, dans le premier acte d'*Atys*, le verbe « sommeille » est posé sur des valeurs longues [plage 1].

Lully s'appuie sur une tradition, mais en tire des effets plus complexes. Ainsi, de cette mention du « sommeil », qui annonce la scène centrale de l'œuvre, le célèbre *Sommeil* du troisième acte. C'est l'idée même du sommeil qui guide la mise en musique, avec cette ligne mélodique en valeurs longues et en notes répétées. Seul un

petit ornement vient ajouter une couleur spécifique sur la syllabe accentuée du mot « violences » [page 2]. La disposition instrumentale est identique, ainsi que la tonalité et la tessiture du chanteur : un même concept réclame une même expression musicale. Par la disposition adroite de ces touches de couleur, le musicien et le librettiste tissent un réseau d'échos thématiques qui participe à la construction de l'œuvre. À côté de ces brèves tournures mélodiques, des formes plus vastes et plus structurées viennent s'intégrer au récitatif. L'air d'Idas intervient au sein d'une scène dont il interrompt les changements de mesure pour affirmer sa carrure rythmique bien marquée.

Un surcroît d'émotion ou l'apparition d'un sentiment dûment répertorié par le *Traité des passions*, autorisent le compositeur à abandonner le récitatif pour le chant, celui-ci apparaissant comme un mode d'expression vraisemblable lorsqu'il s'agit de rendre des sentiments violents. Ces airs de mouvements offrent des structures musicales et des contenus sémantiques très divers. Certains sont des airs « passionnés », d'autres expriment des maximes générales, dont la répétition n'est pas invraisemblable. Au premier acte d'*Atys*, deux octosyllabes sur le thème du bonheur des « cœurs indifférents » servent de prétexte à un petit air avec reprise [page 3].

Des vérités générales ont l'avantage d'être acceptée par tout un chacun et donc de pouvoir être chantées par plusieurs personnages en même temps. Les maximes sont prétexte à duos et trios [page 4]. L'air d'Idas déjà cité n'est pas inspiré par une passion et n'exprime aucune vérité générale. Le contenu sémantique est adapté au contexte, mais l'air peut en être détaché. Par leur autonomie sémantique, par leur carrure musicale affirmée, ces petits airs restaient dans les mémoires : ils servaient de timbre à de nouveaux couplets et s'étendaient « aux garçons de boutique & aux servantes de cabaret ».

Si certains airs de mouvement devenaient des timbres célèbres, il est avéré que Lully, à son tour, puisait dans le fonds commun des faiseurs de parodies. Un air de *Roland* reproduit intégralement le timbre « Dedans Potier la grand ville » qui avait servi à une chanson satirique sur les amours de la reine et du cardinal Mazarin.

Certains airs de mouvement étaient sans doute indiqués par Quinault, mais d'autres s'ajoutaient à la demande de Lully, comme le prouve cet exemple qui relève de l'air de canevas. D'autres airs, pour être mis en musique sur un rythme marqué, sont au contraire d'une grande élégance. Malgré sa brièveté, l'air de Sangaride « *Atys est trop heureux* » compte parmi les pages les plus poignantes sorties de la plume du compositeur. Le tétracorde descendant et toujours répété de la basse de chaconne impose sa noblesse et sa nostalgie [page 5]. Bien qu'il ne compte qu'une trentaine de mesures, cet air est pourtant le cœur expressif de l'acte. Tout d'abord, il structure cette scène d'aveu : l'apparition fragmentaire du thème et sa reprise intégrale, dans l'air de Sangaride, encadrent une scène en récitatif où Sangaride ouvre son cœur à

Doris. Ce thème avait déjà été préfiguré à plusieurs reprises. La règle qui veut qu'un même sentiment soit exprimé par une même musique le fait apparaître sur le mot « heureux » dans cet air d'Idas [plage 6]. Quant à la basse contrainte, elle s'était fait entendre au moment où Idas, ne croyant plus en ses dénégations, annonçait à Atys qu'il l'avait d'ailleurs surpris un jour en train de « parler d'amour » [plage 7]. En vertu de l'adage qui veut qu'il n'y ait qu'une seule bonne manière de peindre un sentiment, la basse contrainte devient le thème de l'aveu, du *Confitebor*. Lorsque, pour affirmer hautement qu'il n'est pas amoureux, Atys choisit ce rythme, tous les auditeurs comprennent qu'il n'en est rien. Malgré qu'il en ait, Atys révèle le tourment qui agite son âme [plage 8]. Le contraste émouvant entre un texte qui appelait plus d'éclat et une musique aussi nostalgique est un parfait exemple de ce qui fait le génie de Lully.

Les théoriciens distinguent ces petits airs des grands airs : les monologues sont pour les protagonistes l'occasion de laisser libre cours à leur passion sans être tenus par la vraisemblance qui interdit pareil éclat devant des témoins. Il s'agit parfois d'une sorte de récit magnifié et interrompu le plus souvent par des interventions de l'orchestre : c'est le cas du monologue d'Armide à la fin du second acte [plage 9]. D'autres monologues sont écrits en rondeau. Le récitatif est alors encadré ou entrecoupé par un refrain comme dans le monologue d'Hermione. Mais l'art de Lully ne se laisse pas enfermer dans des catégories. Dès que l'on croit avoir pu cerner une forme musicale, elle s'échappe et se voit contrecarrée par mille autres exemples. Par des procédés d'une extrême simplicité, Lully assure à la fois cohérence et variété à ses tragédies en musique.

Il en va de même de la construction des scènes et des actes. Ainsi le premier acte d'Atys est structuré autour de deux « couleurs » : une couleur nostalgique — celle des dépit amoureux venus de la pastorale — pour les amours contrariées de Sangaride et d'Atys, et une autre, plus claire, pour l'arrivée de Cybèle. L'acte s'ouvre dans une effervescence motivée par la descente imminente de la déesse [plage 10]. Comme un refrain vient scander un grand récit, cette phrase, répétée à plusieurs reprises, structure le premier acte. Cette seconde structure vient se superposer à celle que dessinaient les basses contraintes. Pour simple qu'elle soit, cette opposition de tons est source d'équilibre dans les formes, et d'émotion par le contraste de sentiments entre la joie populaire et la douleur des amants. Le divertissement s'annonce à la fin de la scène 7 où le mot « descendre » inspire un traitement proche de celui du thème initial [plage 11]. Le lien thématique du divertissement et de l'acte se fait avec une évidence désarmante et un sens de l'efficacité qui forcent l'admiration. Le divertissement s'infléchit en mineur : la déesse parle, mais déjà elle aime d'un amour funeste. L'acte s'achève en do majeur sur son entrée dans le temple.

À l'inverse de Marc-Antoine Charpentier, mais à l'instar de la plupart de ses contemporains, Lully n'a pas un sentiment clair des notions de mode mineur et

majeur. L'opposition est celle, parfois fuyante, de bécarre et de bémol. Lully est sensible à cette opposition dont il n'use pas systématiquement. Dans le premier acte d'*Atys*, la première partie se meut dans les tonalités de sol majeur et mineur, avec quelques écarts vers la mineur et ré mineur. En revanche, le divertissement et la descente de Cybèle qui concluent l'acte sont en do majeur, avec une partie centrale en la mineur. L'animation des Phrygiens qui attendent Cybèle et la mélancolie qui baigne la déclaration réciproque mais trop tardive, de Sangaride et d'*Atys* empruntent des tons « doucement joyeux » et « sérieux et magnifique », alors que la fête de Cybèle se déroule dans un climat « gai et guerrier », avec un détour qui annonce la conclusion vers le « tendre et plaintif ». Lully n'était donc pas tout à fait insensible à l'*Énergie des modes*.

Il est vrai que la tendance à la simplification de l'harmonie s'accroît dans les premiers opéras de Lully. Cette évolution peut résulter d'une influence d'un courant anti-italien toujours sensible en France au moment de la création de *Cadmus et Hermione*. Durant le dernier quart du 17<sup>e</sup> siècle, l'anti-italianisme se résout en une simple affirmation de la rationalité : francisation et rationalisation en arrivent à coïncider. Les livrets reflètent ce changement d'esthétique. *Cadmus* renonce, sinon totalement, du moins de manière significative, à la variété et à la discontinuité des modèles italiens.

Lully a suivi la même voie et cherché à distinguer sa tragédie en musique des opéras vénitiens. Cette volonté aurait pu se concrétiser par une plus grande complexité du tissu polyphonique ou par des audaces harmoniques. Ainsi que le lui suggérait Claude Perrault, Lully aurait pu se réclamer des grands maîtres français de la Renaissance comme Claudin et Orlande. Lully alla à l'encontre de ce courant et privilégia la monodie : un récitatif accompagné par la seule basse fonderait sa tragédie en musique et ses chœurs seraient le plus souvent homophoniques. Sûr de son art, Lully enrichit ensuite son langage harmonique, en particulier dans les trois dernières tragédies en musique.

Ces choix esthétiques ne sont pas guidés uniquement par la volonté de se démarquer de l'art italien ou de mettre le texte en valeur sans en entraver la perception. La simplicité de Lully, sa « nudité » s'apparente aux premiers opéras de Caccini ou de Peri plutôt qu'à ceux de la seconde génération qu'il avait pu voir à Paris. Lully tournait le dos à l'avenir et se reportait délibérément aux modèles anciens. L'usage archaïque des modes dans les tragédies en musique n'est pas dû à une méconnaissance ou à une incapacité.

Lully qui avait été un Moderne résolu et dont les œuvres avaient horrifié le coin des Anciens, était devenu un Ancien à son tour. Qu'il ait été contraint par ses insuffisances musicales à cette simplicité, ou que celle-ci soit un choix — fondé sur le

modèle antique ou non —, force est de reconnaître que ce choix ou ce manque ont été magistralement assumés.

En fondant sa tragédie en musique sur le récitatif, Lully part en quelque sorte d'un fond neutre sur lequel viennent ensuite s'ajouter diverses musicales qui lui donnent sa saveur. Jamais pourtant Lully ne vise au système. Au contraire, il joue avec une souplesse confondante de cette union de formes ouverte et fermée. La liberté qu'il s'accorde ainsi lui permet de serrer le texte de Quinault au plus près et d'en exalter les plus infimes nuances. Cette liberté qui aurait pu conduire au désordre est source de cohésion : par le rappel de tournures mélodiques ou rythmiques, par les couleurs que le bémol et le dièse donnent à ses scènes et à ses actes, Lully souligne l'architecture du livret.

### 3. QUESTIONS DE STRUCTURE

Les procédés de structuration utilisés par le librettiste sont encore renforcés par la mise en musique de Lully. Très apparente à la lecture du livret, la rupture entre le prologue et la pièce n'existe pas dans la partition. D'une part, parce que la plupart des interprètes de l'un sont appelés à chanter dans l'autre et, d'autre part, parce qu'une continuité sur le plan sonore est assurée par la reprise de l'ouverture à la fin des prologues. Précédant à la fois le prologue et la tragédie, l'ouverture joue un rôle capital dans l'opéra lullyste : elle est la charnière entre le monde réel du prologue et la transposition métaphorique de celui-ci dans la tragédie proprement dite.

Sur le modèle des médailles et des emblèmes qu'elle élaborait, la Petite Académie a privilégié la coexistence, au sein d'une même œuvre, de la double représentation du monarque : à l'avant, la figuration allégorique d'un événement marquant du règne, au revers le portrait réaliste du roi. Cette double représentation se retrouve par exemple dans les tapisseries des Saisons où la représentation réaliste d'un château royal est encadrée par des bordures truffées d'emblèmes qui en livrent la signification seconde. À Versailles, les jardins et les appartements proposent deux facettes différentes d'un même thème : par le biais de la Fable, les premiers figurent le roi sous son emblème solaire ; les seconds s'ordonnent autour de la représentation « réaliste » au plafond de la Galerie des Glaces. Tous les travaux supervisés par la Petite Académie témoignent de cette même volonté. À chaque fois, les petits académiciens ont pris soin de circonscrire un lieu symbolique qui livre la clef de l'ensemble. Dans le domaine de Versailles, ce lieu-clef était la Grotte d'Apollon : comme Apollon se repose la nuit chez Téthys, le roi vient se reposer de ses travaux à Versailles. La grotte dans les jardins comme la chambre du roi dans le palais offrent deux reflets d'une même image symbolique. La Petite Académie a imposé à la tragédie en musique les mêmes conventions à la fois esthétiques et symboliques.

Les livrets proposent bien une double image du roi. Réaliste et nominative dans le prologue, elle est transfigurée dans le monde des symboles par la tragédie. Mais c'est à Lully et à sa fameuse ouverture à la française qu'il appartenait d'incarner le cœur symbolique de l'ouvrage, le lien entre les deux modes de représentation. Jouée en tête du prologue, l'ouverture annonce la présence du roi dans la salle et dans le discours figuré du prologue. Le rythme pointé — caractéristique de la première section des ouvertures lullystes — réapparaît parfois dans les brèves symphonies à l'intérieur même de l'ouvrage [page 12]. Dans ce cas, il s'agit le plus souvent d'indiquer l'entrée d'un roi ou d'un dieu. Le fait s'avère, par exemple, dans *Atys*. Le prélude qui précède la descente de Cybèle dans son temple est fondé sur ce même rythme, tout comme la phrase par laquelle la déesse entonne le chœur des Phrygiens qui lui rendent hommage [page 13]. La première section de l'ouverture apparaît dès lors comme la contrepartie musicale de la dédicace verbale à Louis XIV [page 14].

Cette hypothèse est confirmée par le fait que Lully a employé cette « saccade » non seulement pour l'entrée du roi ou celle des dieux de l'Olympe, mais encore pour celle du Vrai Roi. Aux offices religieux où assistait le roi, la cérémonie s'achevait toujours sur le motet *Domine salvum fac regem*. Consacré à la mise en évidence du lien qui unit le roi de ce monde à Celui des Cieux, ce motet était le point crucial des services de la Chapelle. Dans le petit motet du même nom généralement attribué à Lully, cette figure apparaît très nettement.

Un fait précis appuie cette hypothèse. Lors de la création d'*Armide* en 1686, Louis XIV ne souhaita pas assister officiellement aux représentations d'un opéra qu'il avait pourtant commandé et dont il avait même choisi le sujet. Pour l'œuvre terminée par Colasse, la traditionnelle ouverture cède la place, avant le prologue, à un simple prélude. Louis XIV ayant refusé de cautionner l'œuvre, Jupiter s'en chargera à sa place et ordonnera aux artistes de peindre le roi des Français :

#### JUPITER

Il me manque aux apprêts de la Fête nouvelle  
 Que Mercure a fait préparer,  
 Que le choix du Héros qu'on y doit célébrer,  
 Le soin de le choisir auprès de vous m'appelle.  
 Renouvellez dans vos Jeux  
 Le souvenir de l'invincible Achille,  
 Et rappelez dans une Cour tranquille  
 L'Histoire a les Combats de ce Guerrier fameux.  
 Consacrez tous vos jeux au plus Roy du monde,  
 Formez sur lui tous les portraits  
 De vos héros les plus parfaits,  
 Sa Valeur, sa Bonté, sa Sagesse profonde,  
 Vous prêteront d'inimitables traits.

Campistron ne semble guère s'être inquiété du fait que ni la bonté ni la sagesse ne soient les qualités premières du bouillant Achille ! Peu lui importe d'ailleurs, puisque tout héros est forcément à l'image de Louis XIV : celui-ci apparaissant métaphoriquement dans la tragédie, son arrivée est saluée par une ouverture qui sert d'entracte entre le prologue et le premier acte. *Achille et Polixène* prouve que l'ouverture jouée avant la tragédie est la marque d'une représentation figurée du roi. Elle invite l'auditeur à identifier Louis au personnage fictif de la tragédie. Aussi la reprise de l'ouverture après le prologue n'est-elle pas destinée uniquement à laisser le temps aux machinistes de changer les décors et son omission témoignerait d'une incompréhension profonde de sa fonction symbolique.

Pas plus que le prologue, l'ouverture n'est amovible et, dès *Cadmus et Hermione*, Lully s'est attaché à la lier thématiquement au prologue. La première section de l'ouverture est fondée sur un motif mélodique descendant. Par opposition, la seconde prend pour thème de sa fugue, un mouvement ascendant. Cette brève formule qui retentit comme un appel inspire les phrases initiales de Palès et de Mélisse au début du prologue. Dans *Phaëton*, le même procédé est utilisé avec une virtuosité confondante. La présentation de l'accord de do majeur en tierces descendantes servira à unifier tout le prologue [page 15]. Le motif initial se retrouve ensuite dans le menuet des compagnes d'Astrée [page 16], dans le prélude du chœur « Que les mortels » [page 17] ou encore dans l'air pour les suivants de Saturne [page 18]. Mais Lully ne limite pas l'utilisation de ce motif aux passages instrumentaux. Celle-ci est étendue aux pièces vocales et — entre autres — aux deux chœurs des suivantes d'Astrée [pages 19-20].

Le thème innerve tout le prologue et lui donne une extraordinaire cohésion. Mais il apparaît également très clairement dans la tragédie elle-même. Ainsi, au second acte, dans ce prélude intitulé parfois marche de Mérops [page 21]. Le moment est crucial puisque le roi va annoncer au peuple le nom de celui qu'il a préféré comme époux pour sa fille Lybie. Le divertissement qui suit le choix de Phaëton constitue sans doute le sommet de la partition. Du sol mineur du prélude « sérieux et magnifique », la chaconne passe au sol majeur « doucement joyeux » [page 22]. La descente en tierce et le retour à la tonique sont comme le déploiement du motif initial de l'ouverture. Cette page ample et émouvante est immédiatement suivie d'un air qui ramène le relatif mineur. Sa carrure mélodique possède un tour qui est familier à l'auditeur puisqu'il lui rappelle la marche de Mérops [page 23].

Comme la passacaille du cinquième acte d'*Armide*, la chaconne de *Phaëton* joue le rôle d'un axe de symétrie : à la fin du deuxième acte, la faveur du personnage éponyme est à son comble ; dès le troisième, sa chute s'est amorcée. Certaines pièces instrumentales revêtent donc une fonction essentielle dans l'économie de l'œuvre, rôle qui ne serait pas perceptible sans une lecture en parallèle du livret et de la partition. Telle la Grotte de Téthys à Versailles, telle le liste d'une médaille, telle la

bordure d'une tapisserie, l'ouverture unit les deux « faces » de la représentation royale.

À l'instar du prologue et en vertu des règles rhétoriques qui exigent que l'exorde soit la préfiguration de l'ensemble d'un discours, l'ouverture se doit d'annoncer l'ensemble de l'œuvre. Les ouvertures de Lully peuvent se répartir selon deux catégories. La première, de structure binaire, fait suivre le rythme pointé initial d'un mouvement fugué plus rapide. La seconde catégorie joint à ces deux sections une troisième partie d'un tempo lent qui n'est pas sans ressemblance avec le rythme grave initial. Ces ouvertures de type A/B/A' [page 24] précèdent *Alceste*, *Atys*, *Proserpine*, *Phaëton*, *Roland* et *Armide*. Toutes ces tragédies conduisent vers une issue tragique ; *Phaëton* et *Atys* se terminent dans le sang ; *Alceste*, *Roland* et *Armide* mettent en scène l'échec amoureux des principaux protagonistes ; quant à *Proserpine*, elle s'achève de manière pessimiste puisque, malgré les réjouissances matrimoniales du final, ni l'héroïne éponyme, ni sa mère ne sont comblées par ce mariage forcé imposé par Jupiter. Lully réserve les ouvertures de type A/B aux tragédies à issue heureuse : *Cadmus*, *Thésée*, *Isis*, *Persée* et *Amadis* [page 25]. Le gravement, le lentement qui s'ajoute à la structure de base a pour but de préfigurer dès l'ouverture du théâtre, l'issue de la tragédie. À l'exception de ses deux ultimes opéras, Quinault ménage une stricte alternance entre tragédies à conclusion heureuse et tragédies à conclusion malheureuse.

Souci d'équilibre et construction étudiée caractérisent le travail de Quinault. Ses livrets sont bâtis en fonction des lois générales en vigueur dans l'architecture classique : une ouverture éclatante et un finale qui l'est tout autant pour assurer une parfaite circularité, une progression constante, une symétrie des diverses parties et enfin la variété dans les divers éléments qui assurent celle-ci. Ces quatre principes directeurs de l'art louisquatorzien sont ici strictement d'application. Un effet de circularité et de progression depuis le long prologue jusqu'au finale grandiose, une architecture à la fois rigoureusement symétrique et pourtant toujours variée, caractérisent le « dessein » de *Cadmus et Hermione*.

Autour du divertissement des sacrificateurs et de l'apparition de Mars, Quinault dispose de part et d'autre les deux batailles de Cadmus. Le parallélisme entre le divertissement de l'acte II et le combat de Cadmus à l'acte IV est souligné par le fait que, dans l'un, Amour anime les statues alors que dans l'autre, Pallas métamorphose les géants en statues. Lully accentue la ressemblance entre les actes II et IV en y introduisant les deux seules scènes en duo : les adieux et les retrouvailles des personnages éponymes sont les sommets émotionnels de ce premier opéra.

La mise en parallèle des livrets et des partitions laisse apparaître la cohérence des choix esthétiques du musicien et de son librettiste : la beauté de leurs tragédies en musique naît d'une entente profonde entre les deux créateurs.



### 3. ALLEGORIES ET SYMBOLES

L'intime communion de pensée entre Lully et son librettiste ne s'arrête pas aux structures externes de la tragédie en musique : en évoquant le roi et sa figuration dans l'œuvre, Lully participait aussi à l'« allégorisation » du monarque. Virtuoses appointés de la louange figurée, les petits académiciens ont élaboré un mode de discours symbolique qui se retrouve bien entendu dans les tragédies en musique. Généralement peu loquace, Quinault a cependant jugé utile de s'expliquer sur la manière dont il a exprimé dans ses livrets l'idéologie imposée par le pouvoir : l'épître au roi en tête de la partition de *Persée* est à cet égard capitale et unique dans son œuvre. Quinault a tenu à marquer son attachement à l'esthétique prônée par la Petite Académie. Quinault affirme d'emblée le lien privilégié qui unit Louis XIV au divertissement royal par excellence qu'est la tragédie en musique :

C'est pour VOSTRE MAJESTÉ que j'ay entrepris cet Ouvrage, je doy ne le consacrer qu'à Vous, SIRE, & c'est vous seul qui en devez faire la destinée. Le sentiment du Public quelque avantageux qu'il me puisse estre, ne suffit pas pour me contenter, & que je ne croy jamais avoir réussi, que quand je suis assuré que mon travail a eu le bonheur de vous plaire.

Destinataire absolu de l'opéra, Louis XIV en est aussi le commanditaire et l'inspirateur. C'est l'opportunité du sujet arrêté par le roi qui en fait tout le mérite et qui facilite la tâche des concepteurs.

Par le biais de la fable de Persée, Quinault et Lully vont tracer le portrait du roi. La tragédie lyrique est un discours allégorique où sont évoqués à la fois les qualités individuelles de Louis XIV et les caractères distinctifs de tout souverain. S'il est constant que tous les rois sont d'une nature différente de celle des autres mortels, tous n'ont pas eu une « naissance divine & miraculeuse ». La naissance de Louis XIV — à un moment où la France avait cessé d'espérer un dauphin — avait en effet été ressentie comme le fruit d'une intervention divine : le petit Louis reçut d'ailleurs le second prénom explicite de Dieudonné. Quinault met ensuite en lumière la valeur symbolique de chaque élément du costume de Persée. L'épée, les talonnières, l'égide et le bouclier que reçoit Persée sont les symboles des qualités dont Dieu a pris soin de doter un monarque parfait : Courage, Diligence, Prudence, Impénétrabilité et en enfin Piété. Quinault élucide ensuite le sens second que le spectateur doit tirer des hauts-faits de son héros. Le roi est juste et ne livre la guerre que pour donner la paix, même à ceux que l'envie dresse contre lui. Derrière le discours abstrait de la louange traditionnelle, apparaissent des allusions à des événements précis : la libération d'Andromède rappelle l'idée du Grand Dessein à un moment où le grand vizir est en train d'armer pour attaquer Vienne ; la victoire maritime marque l'attachement du roi au renforcement de sa Marine et évoque clairement l'Ordonnance promulguée en août 1681 ; quant aux trois Gorgones, elles deviennent une allusion transparente à la Triple Alliance signée en février 1682. Ce dernier point est particulièrement

important car la proximité des dates entre la négociation de cet accord et la première de *Persée* le 17 avril 1682 ne peut s'expliquer que de deux manières : soit le librettiste était au courant des tractations ; soit cette coïncidence n'est apparue qu'a posteriori. Quinault ne fait bien entendu aucune allusion à la vie privée de Louis XIV et insiste sur le caractère abstrait de sa « peinture » du roi.

La découverte des clefs était un jeu dont le public raffolait, mais qui pouvait devenir dangereux pour les auteurs. En effet, si les écrivains savaient que leurs lecteurs et leurs spectateurs auraient tôt fait de débusquer toutes les allusions semées volontairement dans leurs œuvres, ils ne maîtrisaient pas ce goût qui pouvait dépasser leur attente et leur causer bien des déboires. Quinault l'avait appris à ses dépens et c'est bien malgré lui qu'il avait encouru la disgrâce royale. Bien que revue et jugée digne de la représentation par la Petite Académie, *Isis* lui avait joué un fort méchant rôle. C'est en effet le hasard qui voulut qu'au moment des représentations, la situation de Jupiter dans le livret fût identique à celle de Sa Majesté : Jupiter-Louis, lassé de Junon-Montespan, s'était épris d'Io-mademoiselle de Ludre. La cour fit des gorges chaudes de la ressemblance entre l'aventure royale et les malheurs d'Io persécutée par Junon jalouse. Les similitudes étaient aussi frappantes qu'involontaires, mais elles n'échappèrent évidemment pas aux contemporains. Madame de Montespan n'aimait pas Quinault : elle en demanda la tête à Louis XIV qui ne put cette fois la lui refuser. On comprend dès lors que si le librettiste a évoqué la vie privée du monarque, il l'a fait avec suffisamment d'imprécision pour éviter que pareille mésaventure ne se reproduise.

L'épître de *Persée* se termine sur une profession de foi. Pour Quinault et Lully, l'allégorie est un langage divin seul adapté à la louange des princes. Les seules allusions dont ils reconnaissent ici la légitimité sont celles qui ont trait à la politique de Louis XIV et, sur un plan plus abstrait, à son essence royale. Commandé par le roi, conçu pour lui et à son image, l'opéra est un miroir tendu vers Louis XIV. Son visage est reflété, mais d'une manière détournée, figurée qui s'attache plus à l'essence du pouvoir royal qu'à la personne qui en est investie.

À l'exception des jansénistes, dont Louis XIV n'aura d'ailleurs de cesse de faire taire la voix, chacun croit au 17<sup>e</sup> siècle que le roi est d'une nature différente de celle des autres hommes. Seul le prince possède un double corps : l'un est mortel comme celui de tout être humain ; l'autre est immortel et se survit dans la succession dynastique. Comme le Christ, le roi est à la fois mortel et immortel et cette double essence fait de lui le lieutenant de Dieu sur terre. Quelques critiques modernes ont appliqué cette notion héritée de la pensée médiévale à la thématique en vigueur sous Louis XIV.

En tant que souverain immortel, Louis XIV est guidé par sa nature divine vers le Bien, vers la Vertu ; en tant qu'être humain, il est victime des passions que le poussent vers le Mal et qui le rabaissent au niveau des mortels : un conflit perpétuel

entre ses deux corps déchire le monarque. Aussi abstraite qu'elle puisse paraître aujourd'hui, aussi éloignée soit elle de nos catégories mentales, cette notion est clairement perçue au 17<sup>e</sup> siècle. La nature ambiguë et unique du souverain était sans cesse rappelée.

Instituée pour célébrer le monarque et résolue à se servir de louanges allégoriques, la Petite Académie trouvait dans la définition duelle du roi un thème dont la simplicité même était source de richesse. De cette opposition fondamentale, surgissait un univers manichéen qui serait celui de la tragédie en musique. Le double corps du roi se reflétait en une première série de couples opposés auxquels l'abstraction conférait une portée morale et métaphysique : Homme et Dieu, Amour et Gloire, Guerre et Paix, Passion et Vertu, Bien et Mal. Se déployant en sens inverse vers le concret, le double corps du roi replongeait Louis XIV dans un univers cosmique ; Printemps et Hiver, Nuit et Jour, Eau et Feu. L'évidence du schéma de départ permettait aux artistes de parler du roi et de le peindre en s'appuyant sur des images poétiques comme le cycle des saisons et des heures du jour. Par le biais de l'analogie, ces images évoquaient le roi, et au-delà du roi, Dieu et sa création.

La tragédie en musique ne met en scène que des héros ou des dieux païens. Pour en montrer à la fois la puissance divine et les faiblesses humaines, Quinault jette ses personnages dans un conflit entre raison et passion. Quand la raison triomphe, elle assure la gloire du héros ou du dieu. Mais cette raison, Quinault la met aux prises avec la plus violente, la plus inévitable des passions : l'amour. La quête de gloire de ses personnages est traversée par ce sentiment dévorant. Considéré comme spécifiquement cornélien, ce dilemme entre la gloire et l'amour prend chez Quinault un sens très différent.

Si comme dans les tragédies de Corneille, « l'estime de la personne accompagne toujours l'amour véritable », celui-ci n'est pas inféodé à la gloire. À l'exception de son *Phaëton*, Quinault n'a pas mis en scène de personnages qui renoncent à l'amour, pour la gloire du trône. Cette gloire que les princes et les princesses d'opéra ne cessent d'invoquer n'a d'ailleurs plus grand chose à voir avec le sentiment noble et altier qui donne toute leur dynamique aux pièces de Corneille. Ce que les héros de Quinault entendent par ce mot de « gloire » correspond à ce que nous appellerions plutôt aujourd'hui le mérite. Au sentiment égocentrique de Corneille succède un sentiment résolument altruiste. Si le personnage vertueux accomplit son devoir et satisfait à sa réputation et à sa valeur, c'est moins pour répondre à une certaine image qu'il se fait de lui-même que pour voir son mérite reconnu par Dieu et donc par les autres hommes. La gloire de Quinault est à la fois morale et chrétienne : sans les présents des dieux, Persée n'aurait pu vaincre Méduse et ses sœurs. Persée et Cadmus sont des héros pieux et leur gloire acquise par ces hauts faits « en sera toute rapportée à Dieu, qui en est le premier principe ».

Le conflit entre l'amour et la gloire inspire toutes les tragédies en musique et se présente sous des formes variées. *Amadis* montre que ces deux sentiments ne sont pas toujours inconciliables. Avant d'arriver au mariage et à la « possession », les amants devront réussir, comme dans *La Flûte enchantée*, une série d'épreuves qui prouveront à la fois leur valeur et la profondeur de leur amour. Cadmus et Hermione, Thésée et Églé, Persée et Andromède connaissent le même sort qu'Oriane et Amadis. Dans ces tragédies, le dilemme fondamental se résout de lui-même en vertu d'un principe unanimement admis ; si l'on est vertueux et noble, on est aimé de l'objet que l'on aime et celui-ci ne peut être lui-même que vertueux et noble. Plus attachants sans doute, les personnages discordants de *Medée*, d'*Armide* ou de *Cybèle*, qui aiment sans retour, demeurent exceptionnels.

À côté de ces parfaits amants que les dieux ne semblent persécuter que pour leur permettre d'affirmer leur mérite, Quinault a créé des personnages aux prises avec un conflit, non plus extérieur, mais intérieur. À l'instar du roi, ils sont confrontés aux volontés opposées de leur double corps. Le dilemme entre l'amour et la gloire qui les déchire, se révèle à travers trois situations caractéristiques :

1. Le héros cache sa véritable identité afin de faire éclater son mérite et s'assurer qu'il est aimé pour lui-même : c'est Amour dans *Psyché*.
2. Le héros affirme au contraire sa puissance sans s'inquiéter de sa gloire ni se soucier d'être aimé : c'est Jupiter dans *Isis*.
3. Le héros renonce à un amour impossible et augmente sa gloire par ce triomphe sur sa passion ; c'est Hercule dans *Alceste*.

Chaque fois que le rideau se levait à l'Académie royale de Musique, le roi s'avancait sous un nouveau masque. Il n'était plus berger, Égyptien ou débauché, il n'était plus Pluton, Neptune ou même Apollon. Devenu pur esprit, son essence divine avait investi les moindres recoins du théâtre : il n'était pas un vers qui ne chantât sa louange, pas un chant qui ne le louât.